

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FRANCISCO KOETZ WILDT

A HERMENÊUTICA ROMÂNTICA DO *LIED* NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS  
DE ALBERTO NEPOMUCENO

CURITIBA

2019

FRANCISCO KOETZ WILDT

A HERMENÊUTICA ROMÂNTICA DO *LIED* NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS  
DE ALBERTO NEPOMUCENO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

CURITIBA

2019



Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Wildt, Francisco Koetz  
A hermenêutica romântica do Lied nas canções em português de Alberto  
Nepomuceno / Francisco Koetz Wildt. – Curitiba, 2019.  
384 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.  
Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em  
Música.

1. Nepomuceno, Alberto (1864-1920). 2. Música de câmara. 3. Música  
brasileira - Estilo romântico. I.Título.

CDD 785.7

## TERMO DE APROVAÇÃO

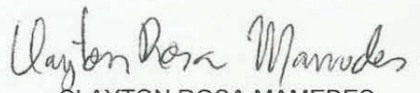
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **FRANCISCO KOETZ WILDT**, intitulada: **A HERMENÊUTICA ROMÂNTICA DO LIED NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE ALBERTO NEPOMUCENO**, sob orientação do Prof. Dr. NORTON ELOY DUDEQUE, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

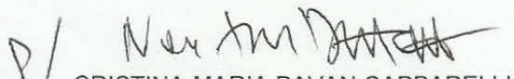
A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.


Curitiba, 31 de Outubro de 2019.

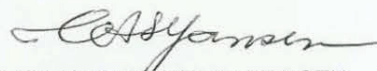
  
NORTON ELOY DUDEQUE

Presidente da Banca Examinadora

  
CLAYTON ROSA MAMEDES  
Avaliador Interno (UFPR)

P/   
CRISTINA MARIA PAVAN CAPPARELLI  
GERLING  
Avaliadora Externa (UFRGS)

  
RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA  
Avaliador Externo (USP)

  
CARLOS ALBERTO SILVA YANSEN  
Avaliador Externo (UNESPAR)

Este trabalho é dedicado à memória de  
meu pai, Marco Aurélio Wildt.

*Requiescat in pace.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Norton, pela sabedoria com que conduziu esta pesquisa.

Aos professores da banca, pelo exame cuidadoso dedicado a este trabalho: Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, Prof.a Dr.a Cristina Capparelli Gerling, Prof. Dr. Carlos Yansen e Prof. Dr. Clayton R. Mamedes.

Aos colegas do Colegiado do curso de Licenciatura em Música da UNESPAR (Campus Curitiba II).

À minha família, pelo amor e por serem minha razão de trabalhar e melhorar.

À minha mãe, Maria Elisa, pelo amor e apoio.

Aos colegas e amigos que me ajudaram na realização deste trabalho.

A Deus que, em sua bondade, permite que nos ocupemos também com o aprimoramento nas artes e humanidades.

## RESUMO

A presente Tese de Doutorado aborda uma seleção de canções em português de Alberto Nepomuceno (1864-1920), com o objetivo de demonstrar, nesse recorte específico, a presença do paradigma do *Lied* romântico alemão. As peças abordadas foram selecionadas em meio a um recorte cronológico compreendendo o período entre os anos de 1894 e 1904 e apresentam traços que as alinham com o modelo da canção de câmara romântica, tais como: idioma harmônico tonal de prática comum, emprego recorrente de elementos expressivos para dar conta da relação entre música e texto e tratamento camerístico da parte do piano, expresso no uso de figurações originais e condução de vozes elaborada. Tais elementos combinam-se numa perspectiva poética organicista, onde os vetores de relação piano-canto e texto-música são alçados a um patamar de interação que pode ser considerado sob o ponto de vista de uma concepção hermenêutica romântica. Além disso, aponta-se para a presença de temas ligados a ideias românticas, a saber: a filosofia romântica da natureza, o ideal de música séria e o *Volkslied*.

**Palavras-chave:** Alberto Nepomuceno. Música brasileira. Estilo romântico. Canção de câmara.

## ABSTRACT

The present Doctorate thesis encompasses the study of a group of selected songs in Portuguese by Alberto Nepomuceno (1864-1920) with the objective of demonstrating the presence in it of the Romantic German *Lied*. The works under focus were chosen among the songs composed between the years 1894 and 1904 and they show traits that align them with the Romantic style of chamber song, such as: common practice tonal language, frequent use of expressive elements in order to establish a semantic relationship between music and text and an elaborate treatment of voice leading, together with original patterns of piano figuration. These features unite under an organicist poetic perspective in which the different relational components of song (piano and voice, music and text) are taken to a level of interaction that can be understood from a Romantic hermeneutics standpoint. In addition, this work intends to highlight the presence of poetic themes that can be related to Romantic ideas, namely the Romantic philosophy of nature, the ideal of serious music and the *Volkslied*.

**Keywords:** Alberto Nepomuceno. Brazilian music. Romantic style. Chamber song.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 2.1: início de <i>Wohin</i> (Schubert).....	72
FIGURA 2.2: Schubert, <i>Danksagung an den Bach</i> .....	72
FIGURA 2.3: trecho de <i>Thränenregen</i> .....	73
FIGURA 2.4: Schumann, <i>Mondnacht</i> .....	75
FIGURA 2.5: Schumann, <i>In der Fremde</i> .....	76
FIGURA 2.6: Brahms, <i>Feldeinsamkeit</i> Op. 86 n° 2.....	76
FIGURA 2.7: Brahms, <i>Feldeinsamkeit</i> , trecho explorando mistura modal.....	77
FIGURA 2.8: <i>Das Wandern</i> , Schubert.....	82
FIGURA 2.9: <i>Der Leiermann</i> , Schubert.....	83
FIGURA 2.10: <i>Waldeggespräch</i> Op. 39 de Schumann, a partir da entrada do canto.....	96
FIGURA 2.11: <i>Auf dem flusse</i> , Schubert.....	97
FIGURA 2.12: frase inicial de <i>Desde o dia em que nasci</i> , de Joaquim Manuel, com harmonização de S. Neukomm. (Kiefer, 1977, p. 22).....	102
FIGURA 2.13: dois trechos diferentes da modinha <i>Anália Ingrata</i> , de Carlos Gomes, mostrando as fórmulas de acompanhamento empregadas.....	103
FIGURA 2.14: Carlos Gomes, <i>Suspiro d'Alma</i> .....	104
FIGURA 2.15: dois trechos da canção <i>Mamma Dice</i> , de Carlos Gomes.....	105
FIGURA 2.16: início da <i>Modinha</i> , indicada em cabeçalho de Nepomuceno como sendo de autoria de sua avó, D. Emília Raposo de Mello e Oliveira.....	106
FIGURA 2.17: Início de cada uma das apresentações do tema de <i>Mater Dolorosa</i> .....	108
FIGURA 2.18: <i>Mater Dolorosa</i> , figura melódica descendente da segunda frase do tema.....	108
FIGURA 2.19: início da seção B de <i>Mater Dolorosa</i> .....	109
FIGURA 2.20: segunda frase de <i>Dolor Supremus</i> .....	111
FIGURA 2.21: trecho em recitativo de <i>Dolor Supremus</i> e sua redução de plano de frente, mostrando a bordadura na voz superior.....	112
FIGURA 2.22: frase inicial de <i>Sempre!</i> .....	113
FIGURA 2.23: <i>Sempre!</i> , identificação de três motivos principais, incluindo a subida cromática de voz interna.....	113
Figura 2.24: <i>Ora dize-me a verdade</i> : relação entre canto e piano.....	114

FIGURA 2.25: pontos de contato entre linha do canto e piano na seção central de <i>Mater Dolorosa</i> .....	115
FIGURA 2.26: redução identificando estrutura linear da seção central de <i>Mater Dolorosa</i> .....	116
FIGURA 2.27: seção B de <i>Ora dize-me a verdade</i> (compassos 17 a 20).....	117
FIGURA 2.28: mudança de figuração na seção B de <i>Ora dize-me a verdade</i> , em passagem prolongando a dominante.....	118
FIGURA 2.29: frase inicial de <i>Coração Triste</i> .....	119
FIGURA 2.30: início da seção B de <i>Coração Triste</i> .....	120
FIGURA 2.31: visualização da realização horizontal do acorde da tônica na primeira frase da seção B de <i>Coração Triste</i> .....	120
FIGURA 2.32: compassos finais de <i>Coração triste</i> .....	121
FIGURA 2.33: análise da primeira seção de <i>Amo-te muito</i> utilizando parâmetros de fraseologia clássica.....	127
FIGURA 2.34: duas reduções, comparando uma estruturação hipotética com a que realmente aparece em <i>Amo-te muito</i> , mostrando a elaboração da cadência e o tratamento da melodia como voz interna.....	128
FIGURA 2.35: redução da seção A' de <i>Amo-te muito</i> , mostrando a defasagem entre a resolução melódica e harmônica.....	129
FIGURA 3.1: <i>Mater dolorosa</i> , primeira apresentação do bloco harmônico-temático completo.....	146
FIGURA 3.2: exemplo de padrão de tetracorde em estilo lamento, enriquecido pelo acréscimo de notas cromáticas de passagem (ROSAND 1979, p. 355).....	147
FIGURA 3.3: análise temática da melodia de <i>Mater dolorosa</i> .....	148
FIGURA 3.4: representação da progressão harmônica que acompanha o tema.....	149
FIGURA 3.5: <i>Mater dolorosa</i> , segunda enunciação do tema, mostrando a mudança de figuração do piano.....	151
FIGURA 3.6: <i>Mater dolorosa</i> , linha melódica da segunda parte do tema.....	152
FIGURA 3.7: <i>Mater dolorosa</i> , redução de nível intermediário da primeira iteração completa do tema (c. 1-8).....	153
FIGURA 3.8: redução de nível intermediário dos compassos 9-16.....	153
FIGURA 3.9: <i>Mater dolorosa</i> , seção B e volta de A' (c. 17-26).....	156
FIGURA 3.10: verticalização da melodia da seção B de <i>Mater dolorosa</i> .....	157



FIGURA 3.11: <i>Mater dolorosa</i> , redução das linhas superior e do baixo, sem as transferências de registro.....	157
FIGURA 3.12: <i>Mater dolorosa</i> , redução de nível intermediário da seção B.....	158
FIGURA 3.13: compassos finais de <i>Mater dolorosa</i> , com análise harmônica.....	160
FIGURA 3.14: análise motívica da primeira frase de <i>Tu és o sol!</i> .....	164
FIGURA 3.15: <i>Tu és o sol!</i> , análise da frase de continuação.....	165
FIGURA 3.16: comparação da introdução de uma harmonia V/V na primeira frase do Estudo op. 10 n° 1 de Chopin e de <i>Tu és o sol</i> , de Nepomuceno.....	166
FIGURA 3.17: <i>Tu és o sol!</i> , visualização da linha melódica isolada e em relação à harmonia.....	167
FIGURA 3.18: <i>Tu és o sol!</i> , redução harmônica dos compassos 6 e 7.....	168
FIGURA 3.19: <i>Tu és o sol!</i> , gráfico de nível frontal mostrando as progressões de terça.....	168
FIGURA 3.20: redução mostrando a cadência de engano dos compassos 10-11.....	169
FIGURA 3.21: <i>Tu és o sol!</i> , análise melódica da seção B.....	171
FIGURA 3.22: redução harmônica dos compassos 21-23 de <i>Tu és o sol!</i> , (acordes cromáticos de bordadura marcados com +), mostrando presença do motivo <i>c</i> .....	172
FIGURA 3.23: <i>Madrigal</i> , cc. 1-13.....	176
FIGURA 3.24: redução de nível frontal da introdução de <i>Madrigal</i> , mostrando a prolonação da harmonia dominante.....	176
FIGURA 3.25: <i>Madrigal</i> , ênfase no trítone da harmonia dominante, na introdução e recitativo.....	177
FIGURA 3.26: <i>Madrigal</i> , primeira seção após o recitativo, com a resolução do baixo em sib.....	180
FIGURA 3.27: <i>Madrigal</i> , redução de nível frontal, c. 14-29.....	180
FIGURA 3.28: <i>Madrigal</i> , c. 33-41.....	182
FIGURA 3.29: <i>Madrigal</i> , volta da introdução instrumental.....	183
FIGURA 3.30: posludio instrumental de <i>Madrigal</i> .....	184
FIGURA 3.31: seção A de <i>Sempre!</i> (c. 1 a 9).....	188
FIGURA 3.32: identificação dos três motivos que constituem o tema principal de <i>Sempre!</i> .....	190
FIGURA 3.33: seção B de <i>Sempre!</i> (c. 10-20).....	192

FIGURA 3.34: redução harmônica do trecho modulatório, com as fundamentais dos acordes no baixo.....	193
FIGURA 3.35: redução com a linha de baixo real, c. 12 a 18.....	193
FIGURA 3.36: seção C de <i>Sempre!</i> .....	196
FIGURA 3.37: <i>Sempre!</i> , seção final, c. 27-43.....	200
FIGURA 3.38: <i>Sempre!</i> , trecho com notas pedais, destacando o motivo <i>a</i> no canto e no piano.....	201
FIGURA 3.39: <i>Sempre!</i> , redução da seção D completa, mostrando a descida do baixo e a presença do motivo <i>a</i> .....	202
FIGURA 3.40: redução do mesmo trecho da fig. 3.40, uniformizando o registro da voz superior, de modo a identificar a descida da linha superior.....	202
FIGURA 4.1: análise temática de <i>Coração triste</i> , tendo como parâmetro a analogia com o modelo de sentença clássica.....	220
FIGURA 4.2: <i>Coração triste</i> , redução de nível frontal da primeira frase.....	221
FIGURA 4.3: sequência de suspensões, frase de continuação, <i>Coração triste</i> .....	222
FIGURA 4.4: <i>Coração triste</i> , redução mostrando a descida lá-mi na voz interna.....	223
FIGURA 4.5: <i>Coração triste</i> , nível intermediário, seção A completa.....	224
FIGURA 4.6: <i>Coração triste</i> , compassos de transição para a seção B.....	225
FIGURA 4.7: <i>Coração triste</i> , análise temática da seção B.....	227
FIGURA 4.8: caminho da linha melódica superior e do baixo, seção B de <i>Coração triste</i> .....	228
FIGURA 4.9: <i>Coração triste</i> , compassos de retransição para a seção A'.....	229
FIGURA 4.10: <i>Coração triste</i> , nível frontal, compassos de transição para a volta da seção inicial.....	229
FIGURA 4.11: nível intermediário, segunda iteração do tema da seção B em sua conexão com A'.....	230
FIGURA 4.12: trecho final de <i>Coração triste</i> .....	232
FIGURA 4.13: subida do baixo na cadência final de <i>Coração triste</i> .....	233
FIGURA 4.14: nível intermediário, linha fundamental na seção A' de <i>Coração triste</i> , e defasagem entre a voz superior e o baixo.....	233
FIGURA 4.15: seção A de <i>Canção</i> , incluindo o primeiro interlúdio instrumental (c. 1-14).....	239
FIGURA 4.16: c. 15 e 16 de <i>Canção</i> , início da segunda estrofe.....	240

FIGURA 4.17: segundo interlúdio de <i>Canção</i> , com a melodia no baixo.....	240
FIGURA 4.18: nível frontal, compassos 1-6 de <i>Canção</i> , destacando a presença da bordadura.....	241
FIGURA 4.19: presença da bordadura na seção em modo maior de <i>Canção</i> .....	241
FIGURA 4.20: conclusão da frase da linha vocal na seção em Sol maior de <i>Canção</i> .....	242
FIGURA 4.21: compassos finais de <i>Canção</i> op. 30 nº 2.....	243
FIGURA 4.22: <i>Ora dize-me a verdade</i> , início da linha do canto.....	256
FIGURA 4.23: <i>Ora dize-me a verdade</i> , visualização verticalizada dos intervalos usados na figuração do piano.....	256
FIGURA 4.24: exemplos de configurações de terças separadas em peças para piano de Brahms: <i>Oppi</i> 117, 76 e 116.....	257
FIGURA 4.25: <i>Ora dize-me a verdade</i> , visualização da relação intervalar entre linha do canto e piano.....	258
FIGURA 4.26: <i>Ora dize-me a verdade</i> , dois trechos diferentes da linha vocal.....	259
FIGURA 4.27: desdobramento de intervalos no contexto da melodia composta e redução harmônica, compassos 8 a 12.....	259
FIGURA 4.28: encaminhamento à dominante, na introdução de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	261
FIGURA 4.29: simplificação contrapontística hipotética da semicadência dos compassos 7-8.....	262
FIGURA 4.30: primeiro período de <i>Ora dize-me a verdade</i> , correspondente à primeira estrofe.....	263
FIGURA 4.31: seção B de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	264
FIGURA 4.32: nível frontal, seção central de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	265
FIGURA 4.33: redução de plano de frente dos compassos 11-16 de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	266
FIGURA 4.34: nível de frente, seção A' de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	267
FIGURA 4.35: compassos finais de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	268
FIGURA 4.36: redução de nível intermediário de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	269
FIGURA 4.37: compassos 1 a 9 de <i>Medroso de amor</i> .....	278
FIGURA 4.38: compassos 19-21 de <i>Medroso de amor</i> , mostrando a presença do fás na linha vocal.....	278

FIGURA 4.39: redução de nível frontal dos compassos 3 a 5 de <i>Medroso de amor</i> .....	280
FIGURA 4.40: continuação, c. 10 a 15 de <i>Medroso de amor</i> .....	282
FIGURA 4. 41: nível de frente, frase de apresentação (compassos 1 a 8 de <i>Medroso de amor</i> ).....	283
FIGURA 4.42: <i>Medroso de amor</i> , transferência de registro e retorno da melodia ao registro inicial.....	283
FIGURA 4.43: <i>Medroso de amor</i> , redução de nível frontal da cadência autêntica no final da frase de continuação.....	284
FIGURA 4.44: <i>Medroso de amor</i> , repetição de texto enfatizada pela mudança de registro.....	285
FIGURA 4.45: <i>Medroso de amor</i> , plano intermediário, seção estrófica completa.....	286
FIGURA 4.46: linha fundamental de <i>Medroso de amor</i> , no âmbito do registro obrigatório.....	287
FIGURA 4.47: <i>Desde o dia em que nasci</i> (a partir de Kiefer, 1977, p. 22. Harmonização de S. Neukomm).....	292
FIGURA 4.48: <i>Hei de amar-te até morrer</i> , primeira estrofe e refrão.....	294
FIGURA 4.49: redução da linha melódica da frase inicial de <i>Hei de amar-te até morrer</i> , mostrando as notas principais em torno das quais gravita a linha do canto.....	295
FIGURA 4.50: nível frontal, frase inicial de <i>Desde o dia em que nasci</i> .....	296
FIGURA 4.51: <i>Desde o dia em que nasci</i> , nível frontal, segunda parte.....	296
FIGURA 4.52: seção A de <i>Xácara</i> op. 20 nº 1, com análise harmônica.....	302
FIGURA 4.53: <i>Xácara</i> , nível frontal, frase inicial do canto.....	303
FIGURA 4.54: progressão da linha melódica e do baixo na frase contrastante da seção A de <i>Xácara</i> .....	304
FIGURA 4.55: seção B de <i>Xácara</i> .....	307
FIGURA 4.56: redução de nível frontal da seção B de <i>Xácara</i> .....	308
FIGURA 4.57: redução de nível intermediário da seção B de <i>Xácara</i> .....	308
FIGURA 4.58: transição para a volta da seção A de <i>Xácara</i> .....	309
FIGURA 4.59: <i>Xácara</i> , nível frontal do trecho que prepara a volta de A.....	310
FIGURA 4.60: compassos finais de <i>Xácara</i> .....	312

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1.1: levantamento estilístico nas canções em português do recorte cronológico de 1894-1904.....	46
TABELA 2.1: <i>Amo-te muito</i> , resumo formal.....	124
TABELA 3.1: esquema formal de <i>Mater dolorosa</i> .....	145
TABELA 3.2: estruturação harmônica do tema de <i>Mater dolorosa</i> .....	148
TABELA 3.3: <i>Mater dolorosa</i> , comparação das três apresentações do módulo harmônico temático.....	150
TABELA 3.4: <i>Tu és o sol!</i> , divisão do poema e resumo da estruturação musical.....	163
TABELA 3.5: estruturação formal de <i>Madrigal</i> .....	174
TABELA 3.6: <i>Sempre!</i> , correspondência entre seções musicais e estrofes.....	186
TABELA 4.1: <i>Coração triste</i> , divisão do poema em estrofes e estruturação formal....	219
TABELA 4.2: <i>Canção</i> , esquema formal.....	235
TABELA 4.3: progressão harmônica em cada seção de <i>Canção</i> .....	237
TABELA 4.4: <i>Ora dize-me a verdade</i> , correspondência entre estrofes e seções musicais.....	255
TABELA 4.5: texto e harmonia na finalização da primeira e segunda estrofes de <i>Ora dize-me a verdade</i> .....	261
TABELA 4.6: texto de <i>Medroso de amor</i> e sua relação com a estruturação musical.....	276
TABELA 4.7: estrutura formal de <i>Xácara</i> .....	299
TABELA 4.8: comparação da estruturação harmônica da 1ª frase da linha melódica em <i>Xácara</i> e nas duas modinhas.....	303

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	17
1.1	CONTEXTO GERAL, RECEPÇÃO DA OBRA DE NEPOMUCENO	17
1.2	REVISÃO DE LITERATURA	26
1.3	NEPOMUCENO E A CANÇÃO DE CÂMARA	35
1.4	OBJETO DE ESTUDO, APONTAMENTOS METODOLÓGICOS	39
<b>2</b>	<b>ELEMENTOS POÉTICOS DO <i>LIED</i></b>	50
2.1	A EXPRESSIVIDADE DO <i>LIED</i>	53
2.2	O PAPEL DO PIANO	66
2.3	UNIDADE DE CARÁTER E FIGURAÇÃO PIANÍSTICA	78
2.4	ABERTURA E ESTÉTICA DO FRAGMENTO	84
2.5	ELEMENTOS POÉTICOS DO <i>LIED</i> NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE NEPOMUCENO	98
2.5.1	A estética do fragmento em <i>Amo-te muito</i> Op. 12 nº 2	124
<b>3</b>	<b>A HERMENÊUTICA ROMÂNTICA DO <i>LIED</i> E AS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE NEPOMUCENO</b>	131
3.1	A HERMENÊUTICA DO ROMANTISMO	131
3.2	A HERMENÊUTICA DO <i>LIED</i> NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE NEPOMUCENO	144
3.2.1	<i>Mater dolorosa</i> , Op. 14 nº 1	144
3.2.2	<i>Tu és o Sol!</i> , Op. 14 nº 2	161
3.2.3	<i>Madrigal</i> , Op. 17 nº 2	172
3.2.4	<i>Sempre!</i> , Op. 32 nº 1	185
<b>4</b>	<b>IDEIAS ROMÂNTICAS</b>	205
4.1	A FILOSOFIA ROMÂNTICA DA NATUREZA	205
4.1.1	<i>Coração triste</i> , Op. 18 nº 1	217
4.1.2	<i>Canção</i> , Op. 30 nº 2	234
4.2	O IDEAL DE MÚSICA SÉRIA	244
4.2.1	<i>Ora dize-me a verdade</i> , Op. 12 nº 1	252
4.3	O <i>VOLKSLIED</i>	269
4.3.1	<i>Medroso de amor</i> , Op. 17 nº 1	274
4.3.2	<i>Xácara</i> , Op. 20 nº 1	288
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	313

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>321</b>
ANEXOS.....	327
<i>ORA DIZE-ME A VERDADE</i> , OP. 12 Nº 1.....	327
<i>AMO-TE MUITO</i> , OP. 12 Nº 2.....	331
<i>MATER DOLOROSA</i> , OP. 14 Nº 1.....	335
<i>TU ÉS O SOL!</i> , OP. 14 Nº 2.....	340
<i>MEDROSO DE AMOR</i> , OP. 17 Nº 1.....	348
<i>MADRIGAL</i> , OP. 17 Nº 2.....	352
<i>CORAÇÃO TRISTE</i> , OP. 18 Nº 1.....	357
<i>XÁCARA</i> , OP. 20 Nº 1.....	363
<i>CANÇÃO</i> , OP. 30 Nº 2.....	368
<i>SEMPRE!</i> , OP. 32 Nº 1.....	375
<i>MODINHA</i> .....	381

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 CONTEXTO GERAL, RECEPÇÃO DA OBRA DE NEPOMUCENO

O programa do primeiro concerto de Alberto Nepomuceno no Brasil, após retornar da sua estadia de estudos na Europa, realizado no dia 4 de agosto de 1895, no salão do Instituto Nacional de Música, pode ser considerado um testemunho da afeição dirigida pelo compositor ao gênero da canção. O repertório apresentado no evento incluiu diversas peças de composição própria para piano, órgão, coro feminino acompanhado de conjunto orquestral (trechos da *Electra*) e canções, incluindo algumas em língua estrangeira e outras em português. Segundo relatam Corrêa de Azevedo (1956) e Pereira (2007), foram um total de nove canções. Conforme os registros apresentados por Pereira, o concerto foi considerado um sucesso, a sua recepção positiva tendo sido ressaltada pela imprensa. Em meio à consagração apareceram também as críticas, como é de costume nas reações midiáticas, mas além disso, já é possível notar a presença de um dos aspectos que viriam a marcar a recepção da obra de Nepomuceno por muito tempo: os debates em torno do elemento nacional na sua obra e do português na música vocal. No relato d'*A Gazeta de Notícias*, foi enfatizada a questão do português nas canções:

Julgávamos, ou antes julgava muita gente que a nossa língua não se prestava às exigências musicais. Parecia que a dureza de certas palavras, mormente as terminadas em *ão*, era um obstáculo para serem postas em música, por ferirem o ouvido. Nepomuceno conseguiu desvanecer essa ideia. (Apud PEREIRA, 2007, p. 109).

Oscar Guanabara, cuja polêmica com Nepomuceno ainda não tinha tido seu início, fez considerações, em certo tom épico quase indianista, acerca do potencial de Nepomuceno e de sua possível trajetória, a partir daquele momento, em busca de sua essência como compositor – busca na qual figuraria o elemento nacional como fator decisivo.

Voltou transformado – ele o brasileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafadas pelo saber dos mestres –, indeciso; indeciso porque o seu temperamento se revolta; indeciso porque na sua alma há uma nota predominante que não adormeceu nem se extinguiu e que há de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos. (Apud PEREIRA, 2007, p. 110).



Pereira comenta a atitude de Guanabara em valorizar o elemento nacional na obra de Nepomuceno:

Curioso é perceber que Guanabara não desqualifica a inflexão nacional de Nepomuceno. Ao contrário, segue a mesma tendência geral, associando a identidade nacional à natureza tropical e valorizando-a como caminho a ser seguido. Cita a galhofeira e as canções *Amo-te muito* e *Tu és o sol* como exemplos de momentos em que não se fixa nas influências, “para ser o que era [antes da viagem] e o que será”, quando se desprender das influências (PEREIRA, 2007, p. 110)

No contexto das considerações de Guanabara, que parecem contradizer sua imagem enquanto “inimigo da escola nacionalista”, Pereira menciona o valor dado pelo crítico à *Galhofeira* e às canções *Amo-te muito* e *Tu és o Sol*, como exemplos em que se pode ver a expressão da personalidade artística de Nepomuceno (2007, p. 110). A polêmica entre o compositor e o crítico viria a seguir e, segundo Pereira, teve mais a ver com motivações políticas no contexto das novas conjunturas institucionais da República Musical do que com objeções musicais propriamente ditas (2007, p. 111). De todo modo, os relatos acerca do concerto de retorno ao Brasil podem ser considerados indicativos de que a valorização do elemento nacional já aparece como dado relevante na recepção da obra de Nepomuceno desde o início; e que suas canções, precisamente pelo emprego da língua nativa, viram-se particularmente envolvidas num processo cujos desenvolvimentos culminariam na classificação do compositor como nacionalista precursor.

É preciso ressaltar que esse processo se intensificou com o advento do movimento modernista, que radicalizou a mentalidade nacionalista na música, de modo a reforçar a classificação de Nepomuceno como mero precursor, o que viria a afetar inevitavelmente a avaliação de suas canções, especialmente aquelas com texto em português. Como consequência, uma parte substancial dessas peças foi relegada à obscuridade, já que não apresentavam qualidades que as colocassem em posição de ser consideradas como realizações do ideal nacionalista moderno. Além disso, essa visão afetou a imagem que se viria a ter da obra de Nepomuceno em seu todo. Taddei (2015, p. 1) afirma:

Nepomuceno, que ao morrer era considerado um dos mais importantes compositores atuantes, certamente o de maior renome nacional e internacional entre os brasileiros antes da Semana de Arte Moderna de 1922, nos anos subseqüentes à sua morte é relegado a um segundo plano pelo

avassalador domínio do projeto do Modernismo, somado ao ofuscamento provocado pela figura carismática de Heitor Villa-Lobos.

O programa estético dos compositores que sucederam a geração de Nepomuceno era pautado pela valorização de elementos étnicos que fossem os mais distantes possíveis da herança cultural europeia clássica e romântica, através do reposicionamento ao primeiro plano de tópicos folclóricos e da aplicação de inovações em termos de linguagem harmônica. Para Mário de Andrade, por exemplo, a herança europeia devia ter sua importância reconhecida apenas enquanto etapa de um processo progressivo em direção à formação da cultura brasileira e era vista, no final das contas, como um fardo a ser sacudido. Assim, a música religiosa, por exemplo, seria o primeiro estágio de desenvolvimento musical, um estágio a ser deixado para trás no caminho evolutivo da música nacional. Juntamente com o advento da Independência do Brasil, veio uma segunda etapa da produção musical nacional – marcada, segundo o autor, por um “predomínio da profanidade e da música amorosa” (1941, p. 21). As duas manifestações apontadas pelo autor como sendo as principais dessa fase são a modinha e o melodrama e destaca Carlos Gomes como representativo do segundo gênero e da fase que o autor chama de “internacionalista”, incluindo também o nome de Francisco Manuel da Silva. Mas o balanço que Andrade faz desse período o situa como etapa de um processo não concluído e revela a visão do autor no sentido de estabelecer uma nova edição, agora modernista, daquela dicotomia progresso versus atraso, já observada no contexto do estabelecimento da República:

Não queria para mim o drama desses compositores profanos da fase internacionalista. Esforços graves eles fizeram, e o que é pior, nada compensadores, para adquirir uma realidade social mais legítima e brasileira. Refletiram nesse esforço, ingenuamente atrasados, o romantismo indianista, e nos deram “O Guarani” “o Escravo”, “Moema” e outros sonhos e quimeras. (1941, p. 26).

Se, para Mário de Andrade, com a Independência deu-se um primeiro passo na direção de uma emancipação musical, foi o advento da República que trouxe uma nova etapa, de maior “sentido americano e democrático” nas palavras do crítico. Localiza, no Instituto Nacional de Música, uma geração de compositores ainda ligados ao internacionalismo, mas com uma técnica “suficientemente forte para que a nossa música alimentasse umas primeiras aspirações de caminhar por si” (1941, p. 28): Henrique

Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga, Barroso Neto, com destaque para Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado de consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista. (ANDRADE, 1941, p. 28).

Mas em que medida Mário de Andrade considerou Nepomuceno um nacionalista? Uma vez que o selo de autenticidade nacional para o autor era a assimilação, por parte da música erudita, de manifestações de origem popular (os lundus, as danças dramáticas como os Reisados, as Cheganças, os congados, etc., bem como gêneros urbanos como o Maxixe, Samba e o Choro), Nepomuceno teria sido nacionalista apenas na medida em que aplicou essa fórmula de assimilação do popular. A importância da assimilação das manifestações populares figura como critério fundamental para Mário de Andrade, quando o autor afirma:

Pois era na própria lição europeia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade. Já então o Grupo dos Cinco na Rússia, criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país, tinham conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa. (1941, p. 29).

E o autor, partindo do seu momento presente, por ele denominado de Fase Nacionalista, estabelece as etapas evolutivas do seu projeto para a música brasileira:

Se me parece incontestável que a música brasileira atravessa uma adolescência brilhantíssima, uma das mais belas, senão a mais bela da América; se é lícito verificar que há um compositor brasileiro que se coloca atualmente entre as figuras mais importantes da música universal contemporânea; se nos conforta socialmente a consciência sadia, a virilidade de pensamento que leva os principais compositores nossos a esta luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música: não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo. (1941, p. 32).

Este programa impôs-se como novo parâmetro de avaliação, num processo que teve influência direta sobre a recepção da obra de Nepomuceno. Critérios que se perpetuaram para gerar um consenso em termos do que deveria ser a cultura nacional. Renato Almeida, por exemplo, compartilha de princípios gerais desse programa quando afirma:

É, de modo impreciso, em Carlos Gomes que vamos encontrar os primeiros anseios por uma música brasileira. Embora compondo dentro dos moldes italianos, surgem de quando em vez acentos perfeitamente nacionais nas suas óperas, em que a inspiração nativa domina as diretivas de escola. É uma luz porém que tem brilho e não calor, de sorte que não pôde fecundar como teria sido para desejar.

Com Itiberê da Cunha, na Sertaneja, e mais precisamente, com Alexandre Levy é que surge de um modo claro a aurora da música brasileira. Por muito tempo, ela deveria ser apenas uma esperança, com afirmações magníficas, como a de Alberto Nepomuceno mas sem uma orientação segura e marcada. Esta a trouxeram os modernos, os artistas vindos depois de 1922, de quando data o esforço resolutivo e criador de uma música brasileira. (1942, p. 423).

Isto é, a música verdadeiramente nacional só nasceria com os modernos. Uma perspectiva que de certo modo se identifica em Vasco Mariz quando se vale do nacionalismo como critério principal para avaliar a obra de Nepomuceno, concluindo que “...esse nacionalismo de Nepomuceno mostra-se ainda bastante tímido. Nota-se, quando muito, resquícios da melódica popularesca, um ou outro ritmo característico. Só.” (1985, p. 191). Ainda nesta linha de valorização do elemento nacional, Kiefer reafirma a preponderância do elemento nacionalista como critério para a realização de um mapeamento crítico das canções de Nepomuceno:

A evolução do sentimento nativo nessas canções mereceria uma monografia. Partindo das primeiras – evidentemente só interessam aquelas que possuem texto em português – como, por exemplo, *Ora dize-me a verdade* (1894), sente-se bem a insegurança de quem penetra num reino ainda nebuloso, mal estruturado. De fato, o que há de brasileiro nesta canção é apenas uma certa delicadeza de sentimento. (1982, p. 114).

É possível observar que este critério promoveria a filtragem de um número seletivo de canções dentre as dezenas compostas por Nepomuceno, uma vez que muitas delas não figurariam como exemplos de realização no campo da canção nacionalista:

Se em *Ora dize-me a verdade* o sentimento nativo ainda está praticamente ausente, se em *Coração indeciso* a influência de Puccini é demasiadamente forte, para citar apenas dois exemplos de canções não realizadas em termos brasileiros, há, no entanto, outras nas quais o sentimento nativo se manifesta com pureza e em alto nível estético. Basta ouvir *Cantigas*, as duas *Trovas* op.

29, no 1 e 2, de 1905, *A jangada* (1920 – ano da morte de Nepomuceno), extraídas de uma coletânea de canções de permanente valor. (KIEFER, 1982, p. 115).

Trata-se, conforme assinalou Coelho de Souza, do enaltecimento da categoria de precursor, procedimento crítico que, se por um lado garantiu a manutenção de um lugar histórico de honra para Nepomuceno em meio à recepção modernista, por outro relegou à obscuridade grande parte de sua obra. Também é o que considera Taddei (2015, p. 1):

Naquele contexto sua obra ainda era ocasionalmente lembrada, mas apenas pelos aspectos que supostamente antecipariam os ideais renovadores modernistas, como o uso eventual de materiais oriundos do folclore. O emprego dos modos mixolídio e lídio, em algumas poucas obras, como o Batuque de Negros, era celebrado como um divisor de águas. Entretanto o corpo relativamente volumoso de sua produção não alinhado com ideais do modernismo nacionalista era considerado pelos críticos, entre eles Mário de Andrade, como desprovido de caráter brasileiro e desprezível por representar uma mera cópia de modelos europeus.

Coelho de Souza destaca, contudo, que:

Nepomuceno provavelmente ficaria surpreso ao saber que ficou para a história como um precursor do nacionalismo brasileiro. É muito mais provável que ele se considerasse um músico cosmopolita, um internacionalista mais do que um nacionalista. Obviamente se orgulhava de sua identidade brasileira, porém se sentia igualmente aberto às questões estéticas da vanguarda internacional. (2006, p. 70).

Goldberg (2007, p. 52), que ressaltou o eixo moderno da obra Nepomuceno, afirma que, no contexto de juízos acerca de Nepomuceno ser ou não um moderno, “...as considerações sobre Nepomuceno apenas como pré-nacionalista ou precursor, na impossibilidade de simplesmente desconsiderá-lo pelo seu romantismo ou por uma tênue ênfase moderna, desqualificam o compositor”. Finalmente, temos a formulação de Coelho de Souza, antítese renovadora no contexto das discussões sobre a avaliação da orientação estética de Nepomuceno:

[...] o projeto estético de Nepomuceno não era modernista, partindo de postulações que negassem o passado. Ao contrário, seu projeto era semelhante ao das Academias de Belas Artes, que visava consolidar a práxis do artista a partir do estudo e da imitação das obras dos grandes mestres. (2010, p. 37).

Mas é preciso reconhecer que, além da influência posterior da recepção modernista, o próprio contexto da época de Nepomuceno, também marcado por ideais

de cunho nacionalista, contribuiu para que a avaliação da sua obra tenha sido determinada por este aspecto. A carreira do compositor brasileiro situa-se num período marcado pela transição para a República, tendo o compositor desempenhado papel estratégico enquanto colaborador, na área da música, para a construção do projeto cultural da nova fase política e social do Brasil. O compositor foi um dos integrantes do que Pereira (2007) chamou de *República Musical*, aquela conjuntura caracterizada pela reunião de músicos e professores de música afinados com a transição política e que teve, no Instituto Nacional de Música, um dos principais centros aglutinadores da ação para o estabelecimento de um novo *status quo* musical oficial para o Brasil. Nepomuceno foi um desses músicos, tendo ocupado por duas ocasiões distintas o cargo de direção do Instituto (a primeira vez nos anos de 1902 e 1903 e a segunda, entre 1906 e 1916). Para Pereira, o aspecto da atuação do compositor enquanto administrador e professor é de fundamental importância para que se possa fazer uma avaliação mais completa do seu legado. Segundo o autor, Nepomuceno e Leopoldo Miguéz (primeiro diretor do Instituto Nacional de Música) foram:

[...] românticos de pés no chão, homens que compreenderam antes de tantos outros a necessidade de dotar o país – ou ao menos a Capital Federal – de um meio musical mais desenvolvido. Tocaram em problemas pertinentes a diversos setores da produção musical, como a formação dos músicos e das platéias, a organização de orquestras e a edição de partituras (PEREIRA, 2007, p. 362).

O estabelecimento do Instituto Nacional de Música, sobre as bases do antigo Conservatório de Música, deu-se concomitantemente com o advento da República e Leopoldo Miguéz foi encarregado, pelo governo provisório republicano, juntamente com Alfredo Bevilacqua e José Rodrigues Barbosa, de elaborar esse projeto de reforma. O Instituto Nacional de Música personificava, portanto, aspirações no sentido do estabelecimento de novos horizontes, os quais se acreditavam ser portadores de progresso e melhorias para a música no Brasil. Segundo Vermes,

O Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ) foi criado através do decreto No. 143 de 12 de janeiro de 1890, que – num mesmo ato – fundou a nova instituição e extinguiu o Conservatório de Música que fora criado em 1841 graças à iniciativa de Francisco Manuel da Silva (1795-1865). A criação do Instituto, um dos primeiros atos do governo republicano, e a entrega da direção a Leopoldo Miguez, através de outro decreto assinado seis dias mais tarde, cargo no qual este permaneceria até sua morte, são sintomáticos do jogo político que estava sendo articulado então no meio musical acadêmico carioca. O duplo gesto – de extinção do Conservatório e

da fundação do Instituto – tem um significado mais profundo que a simples reorganização administrativa ou que a incorporação de um patrimônio herdado do período imperial: representa um esforço no sentido de renovar o ambiente musical carioca e, podemos até dizer, um esforço no sentido de fundar um núcleo brasileiro de formação musical, com a construção necessária de uma idéia do que seria o Brasil, ou de quais seriam as necessidades do Brasil que se pretendia fundar (2004, p. 3).

O cenário de mudanças beneficiou-se com o apoio do novo governo, o que se percebe, conforme Pereira (2007, p. 65), na rapidez com que tramitou o seu estabelecimento, tendo se mostrado uma abertura de oportunidades em termos profissionais. Mas esse novo panorama pressupunha também a filiação política, uma vez que se configurava em torno do advento da República, cujos ideais representavam agora não só a orientação política e filosófica vigente, mas também um critério seletivo no que diz respeito ao lançamento de novas carreiras. Conforme Pereira (2007, p. 67):

A pronta adesão de membros da sociedade dos músicos ao novo estado de coisas é reveladora do conteúdo republicano de suas ideias e atos, o que me permite situar aí a fundação de uma República Musical no Rio de Janeiro. Por sua vez, o Instituto Nacional de Música, mimo com que o ministro presenteava o amigo, converter-se-ia no centro de poder dessa República Musical que se formava, campo privilegiado, em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e estéticos.

Nesse contexto, é compreensível que se observe nova injeção de valores nacionalistas nos meios de produção cultural, algo de que Nepomuceno não pôde – e ao menos em alguma medida tampouco quis – escapar. Desse modo, encontra-se particularmente enredado em discussões de cunho nacionalista, particularmente pelo emprego do português na música vocal, procedimento no qual o próprio compositor reconhecia não ser o pioneiro. Assim, Nepomuceno não desejou de todo ser desvinculado de algum tipo de propaganda nacionalista, o que provavelmente atuou como fator adicional para que sua recepção posterior tenha sido distorcidamente fundamentada em valores de pré-nacionalismo. Quando Oscar Guanabara confrontou-o com o fato de não ser ele pioneiro do canto em português<sup>1</sup>, o músico permanece firme em sua posição de propagandista do canto em português. Numa das réplicas de Nepomuceno a Oscar Guanabara, no contexto da famosa polêmica pública, vemos o compositor afirmar:

---

<sup>1</sup> Mencione-se por exemplo, Carlos Gomes com *Il Guarani* e *Lo Schiavo* (COELHO DE SOUZA, 2006).



Fique sabendo que eu bem sei não ter sido o primeiro a escrever música sobre texto em português; nem eu dou-lhes as alvíssaras por escrever isso. Mas esse fato não me inibe de me considerar um propagandista, e de considerar como tais, todos aqueles que me auxiliaram no meu concerto, cantando em português e que continuam a cantar e cantarão não só as minhas composições, mas a do Sr. Dufriche, e outros que já escreveram ou vão escrever em português (APUD PEREIRA, 2007, p. 479).

Taddei lembra que o canto em vernáculo foi de fato uma concepção relevante para Nepomuceno, ainda que não tivesse caráter exclusivista:

O problema da língua a ser usada no canto por um compositor brasileiro permaneceu candente para Nepomuceno até o final de sua vida. O grande projeto da sua fase madura, a ópera *Abul*, foi estreada em Buenos Aires em italiano, não em castelhano, mas no Rio de Janeiro foi cantada em português. E em Roma, obviamente, foi encenada em italiano. Ainda assim, essa questão do canto em português tem sido fruto de mal entendido. Nepomuceno nunca afirmou ser contra que se cantasse em outras línguas. Mesmo porque ele escreveu música vocal para textos em alemão, italiano, francês, sueco e português (TADDEI, 2015, p. 3).

Pereira aponta para o folclore como nota do nacionalismo de Nepomuceno e posiciona as afirmações do compositor a respeito do tema num contexto de ideias ilustrado pelo pensamento de Silvio Romero. Segundo o autor,

Ao longo de toda a sua vida, aliás, Nepomuceno tivera várias oportunidades de afirmar e reafirmar o “caráter nacional” de sua obra artística, no que se refere tanto às suas composições quanto às suas múltiplas atuações como professor, diretor de escola e regente (PEREIRA, 2007, p. 296).

Se o nacional buscado por Nepomuceno não foi aquele que veio ocupar o centro do projeto modernista, “antropofágico”, isso não quer dizer que o compositor não tenha almejado uma voz nacional. Essa voz deve ser compreendida, contudo, numa perspectiva em que a tensão entre o anseio por produzir uma música com características nacionais e o peso da influência cultural recebida pela herança colonial se resolve em direção à continuidade. Em contrapartida, no projeto modernista, o traço de maior destaque é a ruptura, traço que se consolidou ao longo do século vinte, como critério de avaliação da arte nacional e que ofuscou a recepção da obra da geração de Nepomuceno, na qual os aspectos de inovação e progressividade eram introduzidos em meio a um caráter de continuidade com o legado cultural europeu. É neste contexto que se observa que Nepomuceno, ainda que não desejasse ser um precursor ou pioneiro, nem por isso deixava de considerar o canto em português como uma questão que ainda poderia se beneficiar de alguma propaganda. Mas esse aspecto acabou atraindo



demasiada atenção, tornando-se um daqueles elementos que muitas vezes, no contexto acalorado ou apressado de debates culturais públicos, acaba por ofuscar outros valores presentes na própria obra.

## 1.2 REVISÃO DE LITERATURA

A crítica recente tem destacado a necessidade de se rever a classificação de Nepomuceno como pré-nacionalista, imperativo que se impõe a partir do contato renovado com o conjunto da sua obra, ao tornar-se evidente que o critério nacionalista modernista mostra-se como fator de exclusão demasiadamente pronunciado. Ao mesmo tempo, é preciso buscar o equilíbrio do julgamento, tendo em vista a tendência de se estabelecer, no âmbito dessa questão, uma oscilação contínua entre extremos opostos, isto é, a reafirmação da categoria de precursor de um lado e a total desconsideração das motivações nacionalistas de Nepomuceno por outro; uma tendência dual, já observada por Vidal (2011, p. xiii):

Essa recepção bifacetada se desdobrou, ao longo dos últimos 100 anos[...] em uma série de outras dualidades impostas à imagem do compositor: romântico, nacionalista; conservador e progressista; herdeiro e precursor: aquele que exerce influência, mas também o que a sofre; músico, educador e *homo politicus*.

A questão do canto em vernáculo é um dos pontos envolvidos nessa busca pelo equilíbrio. Segundo Coelho de Souza, o português nas canções de Nepomuceno deve ser compreendido em termos de uma valorização do vernáculo enquanto possibilidade, mais do que no sentido de uma propaganda nacionalista. Não se tratava, portanto, de uma atitude exclusivista, o que pode ser percebido no fato de Nepomuceno ter retomado a composição de canções em idiomas estrangeiros em diferentes momentos da sua trajetória. Situando o projeto das canções de Nepomuceno no âmbito do *Lied*, Coelho de Souza afirma que:

Rotineiramente ele utilizou poetas diferentes, buscando nutrir sua inspiração com o desafio de identidades renovadas. A forma de suas canções exibe uma grande variedade de soluções, com poucas repetições de receitas prontas, pois cada novo poema deve demandar uma solução formal adequada à sua expressão. Nesse sentido não importava para ele se a canção era em português ou língua estrangeira, contanto que o resultado alcançasse os desejados efeitos poéticos de ambivalência na conexão entre poesia e música. (2010, p. 36).

O autor afirma ainda que o elemento folclórico não deve ser visto como um elemento preponderante ou exclusivo na avaliação da obra de Nepomuceno, mas como uma possibilidade dentre outras, a compor o arcabouço das escolhas estéticas do compositor. Assim, o problema a se considerar é se o fato de Nepomuceno ter adotado, em alguma medida, uma postura de engajamento em termos de ideais nacionalistas, implica necessariamente em avaliar toda a sua obra sob este ponto de vista. Ainda mais importante do que isso, é preciso distinguir o nacionalismo de seu tempo da atitude nacionalista da geração posterior. Para Coelho de Souza foi uma falta de precisão e discernimento com relação a este aspecto que gerou o rótulo de precursor atribuído a Nepomuceno:

A dificuldade de diferenciar o nacionalismo dos românticos e dos simbolistas, do nacionalismo dos modernistas, levou, até historiadores criteriosos como Bruno Kiefer, a julgarem a obra de Nepomuceno pelo viés do nacionalismo precursor que, segundo Kiefer, faria de Nepomuceno “merecedor do título de fundador da música brasileira”. (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 69).

O autor formula essa diferenciação nos seguintes termos:

O exemplo mais óbvio de diferença pode-se encontrar na proposta modernista de que o compositor deve voltar-se exclusivamente para as culturas populares e autóctones, preferencialmente de áreas geográficas remotas, como fonte dos materiais a serem utilizados na composição musical erudita. Este é um traço que não tem dimensão equivalente no nacionalismo romântico. Ali o recurso às fontes populares é ocasional e filtrado pela subjetividade do compositor, em oposição ao caráter mais sistemático e objetivo (o que não significa necessariamente científico) da pesquisa de coleta de dados do artista modernista (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 69).

Percepção que é complementada pela observação de Pereira (2007, p. 359), quando diz que “A diferença de Nepomuceno em relação aos modernistas é que nele o nacional não toma a forma de um radicalismo exclusivista”.

O primeiro passo a ser tomado no sentido de uma reorientação dos rumos para a crítica da obra de Nepomuceno é o reconhecimento da importância do caráter cosmopolita da sua obra, dado que já tem se apresentado como consenso entre os autores recentes. Dudeque, por exemplo, afirma:

Na realidade, podemos sugerir que Nepomuceno dificilmente pode ser considerado como um compositor que tenha sofrido uma influência preponderante. Nepomuceno, um compositor com importantes passagens pelos principais centros musicais europeus do século XIX e início do XX,

assimilou na sua música importantes influências que determinaram sua vida composicional. (2004, p. 7).

Na mesma linha de avaliação, Gloeden resume:

A multiplicidade estética das composições de Alberto Nepomuceno está ligada à sua formação musical sólida e diversificada, adquirida nos estudos com professores na Europa, na observação e contato com as várias tendências musicais de seu tempo e em sua integração no contexto histórico, social e político no Brasil da Velha República (2012, p. 13).

Segundo Coelho de Souza, o cosmopolitismo é uma concepção chave a ser considerada na avaliação estética e histórica da obra de Nepomuceno. Questão que se relaciona com a constatação acerca do valor fundador da música de Carlos Gomes no que se refere ao critério nacionalista. Para o autor:

Essa nova conceituação altera a perspectiva histórica. Nepomuceno não poderia ter pretendido fundar uma música brasileira porque, para ele, isso já havia sido feito por Carlos Gomes em *Il Guarani* e em *Lo Schiavo*, a despeito dos libretos em italiano. Um sintoma disso é que Nepomuceno defendia a tradução dos libretos do italiano para o português (COELHO DE SOUZA, 2006, P. 69).

Neste sentido, a estadia de Nepomuceno para estudos na Europa (1888 a 1895) é um marco determinante do início da carreira do compositor e, coincidentemente ou não, propiciou ao músico, de modo condizente com o caráter do projeto musical republicano, um contato direto com os três grandes centros musicais daquele continente: a Itália, a Alemanha e a França. Como aponta Dudeque (2004), esses três vetores nacionais marcariam de modo duradouro a obra de Nepomuceno.

No contexto do referencial teórico em que se observa uma tendência de reavaliação da importância histórica de Nepomuceno, por meio da ênfase em seu cosmopolitismo, é possível identificar, grosso modo, a presença de dois eixos: o eixo progressista e o romântico-conservador. Goldberg (2007) é um dos autores que sustentaram a filiação estética de Nepomuceno com o modernismo; fê-lo por meio da constatação de uma série de fatores, como o pertencimento a círculos de intelectuais modernistas, a influência da música francesa, a ligação com o simbolismo, a defesa do canto em vernáculo, a valorização do humor irônico e a aproximação entre os universos

erudito e popular.<sup>2</sup> A ligação de Nepomuceno com o simbolismo inclui a menção a algumas canções. O autor afirma:

[...] a exploração simbolista de Nepomuceno já se manifestara em canções de seu período acadêmico em Paris, como *Désirs d'hiver* (1894), *Oraison* (1894) e *Chanson de Gelisette* (1895), sobre textos de M. Maeterlinck, ou em *Au Jardins de Rêves* (1895), *Le miroir d'or* e *Les yeux elus* (1895), com textos de Henry Piazza, bem como obras posteriores como *Artémis* (1898), de Coelho Neto, e *Philomèle* (1899), com poesia de Raimundo Correia. (GOLDBERG, 2007, p. 95).

Taddei (2015) sugere que, ao mesmo tempo em que a matriz progressista de Nepomuceno pode ser relacionada a Wagner, foi o ambiente francês que impulsionou o compositor brasileiro no sentido moderno – e aponta para um dos aspectos que podem ser tidos como nota distintiva da atitude progressista francesa: a revalorização do modalismo.

Depois da passagem por Berlim, o final da estadia europeia de Nepomuceno inclui um ano de estudos na França, onde ele estudou órgão com Alexandre Guilmant visando assumir a cadeira de ensino de órgão no Instituto Nacional de Música para a qual havia sido nomeado na gestão de Leopoldo Miguéz. Postulamos que essa passagem pela França teve uma influência decisiva na formação de sua linguagem composicional. Nepomuceno encontrou ali uma mescla de influências wagnerianas, com uma oposição experimentalista e contestadora que haveria de resultar, naquele mesmo momento, na fundação da *Scholla Cantorum*. Esta instituição privada de ensino, dirigida por Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant e Charles Bordres, propunha uma oposição ao modelo do Conservatório de Paris que privilegiava o ensino da ópera – lembrando que a ópera francesa daquele momento aderira intensamente ao wagnerianismo – através de uma volta ao que acreditavam ser a raiz modal da música francesa. (TADDEI, 2015, p. 5).

Coelho de Souza também destacou o aspecto progressista de Nepomuceno, a partir da ênfase da perspectiva cosmopolita. Segundo o autor, a:

[...] parcialidade da visão da obra de Nepomuceno como sendo apenas precursora do modernismo folclorista, o que faz projetar uma sombra de esquecimento sobre sua valiosa contribuição à introdução de técnicas progressistas na linguagem musical brasileira de seu tempo. (2010, p. 34).

O autor afirma ainda:

---

<sup>2</sup> A tese de Goldberg apresenta uma análise de três obras (*Variations sur um Thème Original* op. 29 para piano, *Trio em fá sustenido menor*, para piano, violino e violoncelo e o ciclo *Le Miracle de La Semence* para barítono e orquestra ou piano), destacando nelas o emprego de escalas pentatônicas e de tons inteiros, politonalidade, bimodalidade (uso simultâneo do modo maior e menor sobre uma mesma tônica) e modalismo.

Nepomuceno tem a particularidade de estar sempre muito atento aos movimentos progressistas de seu tempo e é nesse sentido que ele traz contribuições originais à música brasileira. A questão da utilização de fontes folclóricas é uma delas, mas de modo algum a única. (2010, p. 37).

Coelho de Souza (2006) aborda a relação do compositor com o Tratado de Harmonia de Schoenberg e o uso de procedimentos harmônicos avançados nas canções *Oração ao diabo*, *Oraison* e *Einklang*. São destacados, como elementos representativos de uma estética moderna nessas canções, procedimentos tais como escalas de tons inteiros, acordes aumentados e tonalidade suspensa. O autor, que alerta para o fato que a transição do romantismo para o modernismo pode ter se dado, no Brasil, de modo mais gradual do que se costuma supor, identifica a tendência progressista como um dos eixos neste panorama de transição:

O primeiro deles que considera a linguagem musical de modo abstrato, revela a incorporação das técnicas composicionais consideradas avançadas para o momento em que eram utilizadas, o que, no panorama europeu, significava caminhar em direção à dissolução da tonalidade. Esse eixo era avalizado politicamente, como uma plataforma de vanguarda, pela filosofia republicana positivista, que se opunha ao conservadorismo monarquista ao empunhar a bandeira do progresso (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 68).

O autor explica que esse primeiro componente era representado no Brasil pelo cromatismo Wagneriano, cujo principal paladino era Leopoldo Miguéz. E que essa mesma vertente sofreria um deslocamento posterior, em direção ao simbolismo de Debussy. A relação de Nepomuceno com a vertente francesa do modernismo, um dos aspectos destacados no mapeamento feito por Corrêa do Lago em seu estudo sobre Milhaud no Brasil, é tangenciada numa citação do compositor francês na *Revue Musicale* de 1920. Milhaud afirmava:

O papel da França na cultura musical do Brasil é absolutamente preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desse estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de todo o grupo da S.M.I. ou da *Schola*, assim como todas as obras publicadas de Satie. (Apud CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 29).

Também o influxo da influência wagneriana é apontado por Corrêa do Lago como componente preparatório da modernidade musical no Brasil, contexto em que também se nota a presença de Nepomuceno:

A influência wagneriana no Brasil se manifestaria através da obra e ensino de compositores (e professores do Instituto Nacional de Música) como Carlos de Mesquita (1864-1953), Francisco Braga (1868-1945) e Leopoldo Miguéz (1850-1902) e mesmo de Alberto Nepomuceno (1864-1920), e preparou um terreno favorável, dentro do ambiente então predominante de francofilia, de receptividade à escola franckista. (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 32).

O eixo romântico, em contrapartida, aparece com traços de um nacionalismo que ainda reconhece a herança cultural europeia como componente de sua identidade – ao contrário do nacionalismo modernista que leva a um novo patamar a valorização das “culturas populares e autóctones” (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 69), como critério de autenticidade e identidade nacional.

O segundo eixo, que em última instância é uma herança paradoxal do romantismo, está representado pela ideologia do nacionalismo musical. Todavia, a insuficiente percepção das diferenças entre as conceituações de nacionalismo do romantismo e do modernismo é até hoje uma fonte recorrente de confusão. (2006, p. 68).

Sinalizações isoladas de discernimento quanto ao caráter do nacionalismo romântico do contexto em questão podem ser identificadas em avaliações como as de Andrade Muricy, que afirmou que as canções de Nepomuceno “provém da Modinha e do Lundu, mas discretamente, sem a violenta atração do pitoresco que animou os seus descendentes” (apud KIEFER, 1982, p. 116). Mas este eixo, além do fator nacionalista, traz consigo o componente da valorização da música europeia, mais especificamente germânica. Ao mostrar que algumas obras de Nepomuceno podem ser analisadas sob o ponto de vista dos vetores Marx e Beethoven e Herzogenberg e Brahms, Dudeque (2004, p. 7) apresenta um ponto de vista alternativo à “crença generalizada de que a música de Wagner tenha sido a maior influência na obra de Nepomuceno”. Inclua-se aí a menção feita por Vidal (2011) ao período de estudos com Max Bruch, o que inclui a análise de obras de Nepomuceno sob uma perspectiva intertextual em relação à obra de Brahms. São estudos cujo enfoque se dá na fase inicial da carreira do compositor, mas ainda assim mostram que o contato prolongado que teve com o ambiente de ensino germânico exerceu influência duradoura em sua obra. É esclarecedor observar, nos estudos de Dudeque e Vidal, a documentação de um ambiente de ensino caracterizado, nas figuras de Herzogenberg ou Bruch, pela valorização do repertório germânico

tradicional, por exemplo, as obras de Bach, Beethoven e Brahms<sup>3</sup>. No caso de Bruch, Vidal mostra que se tratava de uma orientação conscientemente oposta às inovações estéticas da corrente Wagneriana.

A redefinição da imagem que temos do conjunto de elementos que constituem a visão estética de Nepomuceno passa, portanto, por um reexame histórico do ambiente intelectual que circundava o compositor durante o período de sua formação. Vidal (2011) enfatiza a relevância, por exemplo, do movimento germanista no contexto intelectual do Brasil da época de Nepomuceno, corrente a princípio ligada às letras e estendida ao campo musical por influência da atividade crítica de Tobias Barreto.<sup>4</sup> Acerca da produção de Nepomuceno neste contexto, Vidal afirma:

[...] se sua música é parte da grande quantidade de obras que exibem a adoção de linguagens musicais européias, é igualmente verdade que ela foi também composta conscientemente dentro da tradição musical austro-germânica (para não dizer dentro dos limites de um movimento intelectual específico, altamente favorável à cultura germânica). Por tais razões, podemos formular a tese de que a pesquisa da vida e obra de Nepomuceno pode ser compreendida como um estudo de caso do germanismo no Brasil. (2011, p. 15).

Entretanto, Vidal não desconsidera a complexidade envolvida na identificação das diferentes vertentes de influência presentes na obra do compositor brasileiro. E mostra que a percepção da “massa crítica” acerca dessa questão era marcada, por outro lado, pela presença do elemento francês no ambiente musical brasileiro do início do século XX (2011, p. 16). Contudo, se por um lado críticos como Oscar Guanabarro e José Maria Neves identificavam as influências germânicas de Nepomuceno, por outro Vidal especula ter sido um descaso com relação a certa parte da obra de Nepomuceno (a parte que não se encaixa no modelo nacionalista modernista) a causa da falta de mais desenvolvimento do tema germanista na pesquisa sobre o compositor. A outra complexidade apontada por Vidal é a que envolve a questão do progressismo *versus* conservadorismo, mas além disso também se poderiam ressaltar outros pontos complexos da abordagem da obra de Nepomuceno, como discernir em que medida se pode dizer que houve algum grau de fusão dos elementos universalista e nacionalista na sua obra (VIDAL, 2011, p. 20); ou ainda, se, no tocante às obras que refletem a

<sup>3</sup> Vidal apresenta detalhes da estadia de Nepomuceno em centros de ensino de Berlim e das características desses cursos que frequentou, incluindo o caso interessante dos relatos de Ethel Smyth, compositora inglesa que estudou com Herzogenberg de 1878 a 1882 (Nepomuceno permaneceu na Alemanha durante os anos de 1890 a 1894).

<sup>4</sup> Ibidem, p. 125.



influência da música germânica, o modelo seria o estilo geral de um romantismo conservador, ou o de compositores específicos, o que também inclui a questão de se considerar em que medida se poderia identificar a influência específica de Brahms ou se o estilo de Brahms já adquirira certo status de prática comum em alguns contextos.

De todo modo, cabe constatar que a vinculação de Nepomuceno com a Escola de Recife (grupo de intelectuais ligados com a Faculdade de Direito de Recife) entre os anos 1880-84,<sup>5</sup> bem como sua estadia de estudos na Alemanha, apontam para a relevância do componente germânico na construção do seu ideal estético. Vidal afirma, sobre a relevância desse círculo intelectual:

A importância da aproximação de Nepomuceno de intelectuais ligados a essa instituição reside no fato de ali ter se desenvolvido, nas últimas décadas do séc. XIX e com mais força que em qualquer outro lugar, um ‘esforço de renovação mental’ em diversos campos do pensamento – sobretudo literatura e filosofia – fundamentado na recepção da arte e cultura germânicas. Foi este esforço, precisamente, que deu origem à assim chamada “Escola de Recife”. (2011, p. 122).

O autor toma como ponto de partida para a sua contextualização a constatação de que, na época da transição para a República, havia um entusiasmo pela cultura alemã o qual caracterizava esse grupo. Esses intelectuais viam na cultura germânica um modelo de pensamento que forneceria bases críticas sólidas para o estabelecimento de novos horizontes culturais para o Brasil. A música alemã passou a ser vista, nesse contexto, como representativa de novos ideais – em oposição ao suposto atraso da música italiana, símbolo útil para a consolidação do estereótipo negativo a ser vinculado à Monarquia. Assim, é possível identificar um nexos histórico entre a valorização da cultura germânica no círculo de Escola de Recife e certas tendências do cenário cultural musical brasileiro da época de transição para a república. Uma ligação que se manifesta em dados concretos tais como: a existência de um discurso sobre a música como atividade séria; a ideia do desenvolvimento e a promoção de tal atividade como sendo de responsabilidade do Estado; a valorização de gêneros musicais não operísticos; o papel das associações musicais leigas como via possibilitadora do trânsito dos músicos em meio à nova elite social e intelectual.<sup>6</sup> São elementos que conectam o programa neohumanista republicano brasileiro com desenvolvimentos ocorridos na Europa, ainda

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>6</sup> O incremento da atividade dessas associações pode ser identificado nos anos que cercam o advento da república, conforme atestam Pereira (2007) e Vidal (2011).



que considerada a distância geográfica e o lapso de tempo entre um e outro contexto local. Neste contexto, a viagem de Nepomuceno para estudar na Europa, particularmente na Alemanha, faz sentido à medida que, ao final do século XIX a inserção da música na universidade germânica já era resultado de um processo análogo de atribuição de valores de seriedade à música não religiosa.<sup>7</sup>

Vidal analisa obras de Nepomuceno no contexto de sua formação na Alemanha, incluindo um estudo sobre as *Folhas d'álbum* e o *Tema e variações em lá menor* para piano, peças compostas durante seu período de estudos com Herzogenberg, e tece relações intertextuais com peças de Brahms (respectivamente, a *Balada* opus 10 n° 4 e as *Variações sobre um tema de Paganini* opus 35); analisa, assim como Dudeque (2004), o primeiro movimento do *Quarteto* n° 3 em ré menor, do ponto de vista da influência dos estudos com Max Bruch. Em acréscimo, conforme Vidal, a atividade de Nepomuceno como intérprete também esteve pautada pela valorização do repertório germânico, o que ilustra a ênfase dada a esse repertório no contexto da “República Musical”:

Grande parte da sua rotina musical como intérprete, quando não dedicada à música brasileira – e aí sobretudo a obras de Miguéz, Gomes, Oswald, Francisco Braga e as suas próprias –, girava principalmente em torno de compositores alemães – Wagner, Beethoven, Mendelssohn, Weber etc., especialmente, é claro, durante sua permanência em Berlim (VIDAL, 2011, p. 120).

Dudeque (2004) abordou o primeiro movimento do Quarteto n° 3, à luz da influência de concepções composicionais acadêmicas alemãs. Segundo o autor:

O ambiente que Nepomuceno deve ter encontrado em 1890 quando chegou a Berlim certamente estava repleto das ideias destes personagens. Nepomuceno estudou primeiramente na *Hochschule für Musik*, onde ingressou em 1890 e estudou com Herzogenberg, e entre 1892-4 ingressou na Sternsches Konservatorium der Musik. (DUDEQUE, 2004, p. 214).

O estudo ressalta a importância da influência Brahmsiana na obra de Herzogenberg (que tinha devoção por Bach e pela arte do contraponto), professor de composição de Nepomuceno em Berlim. Além disso, o ambiente de ensino musical na Berlim dessa época era marcado pela influência de Adolf Bernhard Marx, cuja abordagem da

---

<sup>7</sup> Cf. APPLGATE, 1998.

composição, segundo Dudeque, caracterizava-se pela ênfase no aspecto temático e em procedimentos de estruturação fraseológica presentes na música de Beethoven.

Nepomuceno certamente estava atento para os métodos (tratados) de ensino mais utilizados durante a época em que viveu e estudou ali. Esta faceta de Nepomuceno é documentada pelo interesse que ele demonstrou pelos métodos e tratados de ensino que conheceu e utilizou (DUDEQUE, 2004, p. 214).

Para Coelho de Souza (2010, p. 37), deve-se lembrar que a influência de Brahms foi uma “primeira impressão duradoura em sua obra (de Nepomuceno)”. Ainda na perspectiva do eixo romântico, o referido autor abordou a *Suíte Antiga* de Nepomuceno, apontando para Grieg como outra via de influência por meio da qual é possível “compreender as estratégias usadas pelo compositor brasileiro na apropriação de modelos das obras dos compositores românticos europeus” (2008, p. 53).

### 1.3 NEPOMUCENO E A CANÇÃO DE CÂMARA

Reconhecer a importância que a valorização da música alemã teve no contexto da República Musical é um passo importante para compreender o papel histórico da canção artística de Nepomuceno, assim como é importante para reconhecer a importância que esse gênero teve no conjunto de sua obra. Pignatari atribui valor histórico central a Nepomuceno no que diz respeito ao gênero da canção artística no Brasil. O autor afirma:

Em suas obras vocais com acompanhamento de piano, ao fundir elementos característicos da música nacional e do idioma português vertido em poesia por autores brasileiros com a linguagem musical do romantismo tardio e da vanguarda francesa, Alberto Nepomuceno tornou-se o primeiro grande compositor de canções do país. (PIGNATARI, 2009, p. 26).

Diante de tal expressão de importância para esta parte da obra de Nepomuceno, que encontra ressonância em outras opiniões,<sup>8</sup> deve-se ter, como pressuposto, um critério estético que, ao invés de promover uma filtragem demasiadamente redutora, permita uma avaliação mais apropriada do conjunto de suas canções. Nesse contexto, aparece o gênero do *Lied* como paradigma capaz de estabelecer perspectivas mais inclusivas para o estudo das canções em português de Nepomuceno, uma das partes da obra de

---

<sup>8</sup> Cf. MARIZ (1985); ACQUARONE (1948).

Nepomuceno particularmente envolvidas com a categorização pré-nacionalista. Coelho de Souza (2010, p. 37) afirma:

O projeto das canções de Nepomuceno enquadra-se no paradigma do *Lied* e provavelmente encontrar-se-ia poucos precedentes disso na história da música brasileira. Essa poderia ser considerada sua verdadeira contribuição ao gênero.

Segundo Coelho de Souza, a principal contribuição da obra vocal camerística de Nepomuceno não teria sido a fundação de um modelo genuinamente brasileiro de canção, mas a produção de canções nos moldes do *Lied* e da *Mélodie* francesa. Segundo o autor,

Tudo que hoje se conhece de música vocal brasileira anterior a Nepomuceno filia-se diretamente à influência da moda italiana, inclusive a modinha. Nepomuceno percorre um caminho diverso ao assimilar a influência direta do *Lied* alemão e da *Mélodie* francesa.” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 36).

No contexto desta fatia da obra de Nepomuceno, também é possível verificar a presença daqueles mesmos eixos de avaliação anteriormente mencionados. Assim, se a vertente progressista foi ressaltada pelo autor em canções como *Oração ao diabo*, *Oraison* e *Einklang*, o mesmo autor resalta a presença modelos estéticos oriundos da tradição germânica em outras canções. Seria o caso da *bar form*, identificada na canção *Coração indeciso* op. 30 nº 1, tendo como provável fonte as canções de Brahms (2006, p. 5). Sobre a importância do eixo romântico como um vetor estilístico no contexto das canções, Coelho de Souza afirma:

O que importa ressaltar aqui é que estas são evidências decisivas de que o estilo das canções de Nepomuceno nasce e se forja na assimilação de estilos e tópicos da música romântica universal, e não, como se pretendeu, apenas pela manipulação de registros folclóricos brasileiros. (2010, p. 46).

Essa perspectiva é particularmente esclarecedora quando se avalia a gênese do projeto das canções em português de Nepomuceno, em comparação às de língua estrangeira. Pois, se nas canções em alemão e francês Nepomuceno havia experimentado linguagens harmônicas avançadas, seria de se esperar que nas canções em português o compositor realizasse uma aplicação em continuidade com sua experiência imediatamente anterior. Entretanto, o que se observa é um retrocesso em termos de arrojo na linguagem harmônica (PIGNATARI, 2009, p. 70). Por um lado, este dado permite considerações

em termos de recepção: o público brasileiro não estaria preparado para assimilar avanços na linguagem harmônica que andaram lado a lado com, ou mesmo anteciparam caminhos de um Schoenberg (COELHO DE SOUZA, 2006). Por outro lado, o critério do progressismo apresenta o risco de se revelar, no âmbito das canções em português, como mais um critério *a priori* demasiadamente excludente, ao invés de uma avaliação propriamente condizente com os propósitos estéticos da obra. Em contrapartida, a consideração da relevância do modelo do *Lied* europeu permite constatar que o fator do retrocesso na linguagem harmônica pode ser na realidade uma opção estética consciente, que revela a importância, tanto para Nepomuceno quanto para o ambiente cultural de sua época, de modelos musicais ligados ao Romantismo germânico.

No momento em que Nepomuceno passa a empregar o idioma vernáculo nas canções, a adoção de parâmetros oriundos do *Lied* germânico pode ser considerado um fator chave para compreender os fatores de densidade psicológica e elaboração artística de seu projeto de canção artística. Pois a opção por esses parâmetros revela uma postura coerente com os ideais de seriedade artística almejados em sua época para o novo projeto cultural da República (convém lembrar que a música alemã era vista em contraste com a tradição italiana da ópera, numa oposição que representava seriedade *versus* frivolidade, no contexto do combate ideológico contra as instituições antigas). Cabe notar que, já no contexto de recepção pré-nacionalista das canções de Nepomuceno, identifica-se a presença do *Lied* como gênero paradigmático. Mariz, por exemplo, afirma:

A obra vocal de Nepomuceno abrange diversos estilos e revela temperamento plurifacetado. Contém peças em alemão, francês, italiano, latim e português: lied, impressionismo, leve brasileirismo. Não chegou a ser moderno, apesar de haver falecido em 1920. (MARIZ, 1985, p. 191).

O autor ressalta de modo particular a importância das canções no conjunto da obra de Nepomuceno, afirmando:

Brilhou em diversos gêneros: sinfônico-orquestral (Série brasileira, Sinfonia em sol menor, O garatuja, etc.), operista (Abul e Artémis), câmara (Trio em fá sustenido maior), coral (As uyaras) e, mui especialmente, no *lied*, a mais importante contribuição para a música brasileira. (MARIZ, 1985, p. 190).

Em Acquarone (1948), já se encontram referências às canções de Nepomuceno como realizações no campo do *Lied*. O autor cita Lorenzo Fernandez para apresentar as

canções de Nepomuceno simultaneamente como representativas daquele pioneirismo nacionalista comum na recepção da época e como realização brasileira do modelo do *Lied*:

Lorenzo Fernandez chega mesmo a afirmar que a “Suíte Brasileira” para orquestra “já é uma grande realização da arte nacional”, embora ache que é nas canções onde Nepomuceno se impõe como verdadeiro estilista e criador, “pois o lied brasileiro afirmou a sua maioridade na obra do maestro cearense” (ACQUARONE, 1948, p. 230).

Acuarone passa a palavra a Lorenzo Fernandez:

[...] a contribuição de Nepomuceno avulta extraordinariamente, quer como função social, na campanha tenaz que empreende para a divulgação do canto em língua nacional, quer como função estética, orientando, em belíssimas melodias, felizes soluções para o lied brasileiro (apud ACQUARONE, 1948, p. 231).

O reconhecimento por parte destes autores de um parentesco entre as canções em português de Nepomuceno e o *Lied*, mesmo em meio à atitude dominante da propaganda modernista, pode apontar para duas possíveis interpretações, não necessariamente excludentes entre si: primeiro, que a presença de modelos europeus não teria sido vista como essencialmente antagônica à realização de um projeto estético nacionalista; e segundo, que a crítica poderia ter dado mais ênfase ao aspecto cosmopolita da obra de Nepomuceno não tivesse sido pela força com que se afirmou a perspectiva modernista. De todo modo, são instâncias que devem ser vistas como lembretes sobre a importância de se tomar critérios mais inclusivos, como ponto de partida para um estudo das canções em português de Nepomuceno, no qual voltem a falar, com voz mais audível, as canções elas mesmas. Neste sentido, faz-se propícia a observação de Vidal:

[...] não seria exagerado dizer que Nepomuceno está entre aqueles compositores mais comentados que propriamente estudados. Ocorre que precisamente a parte de seu legado para a qual a pesquisa deveria ter se voltado – sua obra – foi sistematicamente preterida em favor da exploração das muitas, variadas e por vezes contraditórias indicações biográficas, artísticas e ideológicas deixadas pelo compositor ou recolhidas em fontes de época. (2011, p. xiii).

#### 1.4 OBJETO DE ESTUDO, APONTAMENTOS METODOLÓGICOS

O presente trabalho se debruça sobre um recorte das canções em português de Alberto Nepomuceno (1864-1920) realizado dentro do período entre 1894 e 1904, com o objetivo de demonstrar a presença, nesse recorte, do modelo do *Lied* romântico germânico. Procura-se examinar, neste recorte de canções, a realização de um projeto artístico baseado, conforme formulado por Coelho de Souza (2010), na emulação de mestres do passado, o que neste caso se constitui do modelo da canção de câmara erudita romântica, o *Lied*. Pretende-se demonstrar que, na fatia de canções abordadas, esse modelo se faz presente, não somente como uma categoria geral, abrangente, de canção camerística erudita (pois o termo *Lied* pode abarcar um amplo espectro histórico e de nacionalidades), mas enquanto modelo oriundo da concepção germânica tal como cristalizada no Romantismo da primeira metade do século XIX, em contraste ao romantismo tardio ou demais vertentes progressistas de fim de século. A abordagem do presente estudo procura demonstrar a presença dessa concepção no recorte de canções abordadas para culminar em constatações que podem ser expressas em quatro principais pontos:

1. Em parte de suas canções em português, Nepomuceno realiza o modelo romântico de canção de câmara (o *Lied*), através da combinação de três categorias principais de expressividade: afetiva, pictórica e tópica. Neste âmbito, desempenha papel preponderante a relação camerística entre canto e piano.
2. A relação expressiva entre texto e música é identificada não só por meio de procedimentos de nível frontal, mas em nível estrutural, dimensão em que se pode identificar a relevância de concepções estéticas românticas como o fragmento, o organicismo e a hermenêutica como princípio de relação entre texto e música.
3. O fundamento poético musical que garante a coesão dos diversos componentes em sua perspectiva expressiva é a tonalidade, expressa na estruturação linear-harmônica.
4. Contribui, para a constatação da importância do modelo romântico de canção de câmara nas canções abordadas, a identificação de traços estilísticos que

conectam algumas das canções com ideias românticas como: a visão romântica da natureza, o ideal de música séria e o *Volkslied*.

O aspecto da unidade ou da organicidade é um dos elementos chave nessa concepção de canção de câmara, definindo um tipo de conexão entre seus elementos componentes que estabelece a identificação de um nível diferenciado de valorização dos principais vetores de relação que caracterizam esse gênero: música e texto, piano e canto. Além disso, o conceito romântico de hermenêutica, que permite o tratamento da interpretação enquanto ato criativo, é um conceito apropriado para enfatizar o aspecto da unidade como traço definidor do *Lied* germânico, em contraste à tradição de primazia vocal, característica do *belcanto* e da modinha. São aspectos poéticos os quais se manifestam, do ponto de vista da linguagem, através de uma concepção tonal da composição musical, a qual garante o estabelecimento de relações expressivas entre música e texto do ponto de vista de uma linguagem harmônica que descende da tradição romântica. Assim sendo, toma-se como ponto de partida, para a definição do recorte a ser feito neste estudo, o elemento da linguagem harmônica, como sinal de vinculação ao modelo do *Lied* romântico. Considera-se que as canções do Romantismo alemão, em expoentes como Schubert, Schumann e Brahms, a despeito das diversas inovações com que contribuíram, se definem, em termos de linguagem harmônica, pela permanência nos limites da tonalidade, ao menos enquanto concepção de fundo. Mesmo as tensões que o *Lied* pode apresentar neste sentido, podem ser compreendidas justamente perante o arcabouço da concepção harmônica tonal. E quanto a Nepomuceno, é notável que, após seu retorno ao Brasil, após ter experimentado o uso de procedimentos harmônicos progressistas em canções em língua estrangeira (COELHO DE SOUZA, 2006), o compositor tenha se voltado a um idioma tonal de prática comum (PIGNATARI, 2009). Além de uma opção circunstancial pontual, a presente abordagem parte do princípio que o emprego da linguagem harmônica tonal, de prática comum, foi uma etapa relevante do caminho estético traçado por Nepomuceno com suas canções em português. Observa-se que o emprego dessa linguagem foi sistemático em um número considerável de canções em português, inclusive aquelas cujas datas de composição são posteriores ao período imediatamente após a volta do compositor ao Brasil, como *Coração triste* Opus 18 n° 1 (1899); *Canção de amor* Op. 19 n° 2 (1899); *Xácara* Op. 20 n° 1 (1899); *O sono, Dolor Supremus* e *Soneto*, Op. 21 n°s 1, 2 e 3 (1901); *Trovas* Op. 29 n°s 1 e 2, (1901), entre outras, como *Cantilena* (1902), *Coração Indeciso* opus 30 n° 1 (1903), *Sempre* e *Dor*

*sem Consolo*, Op. 32 n°s 1 e 2 (1904). Trata-se de um recorte substancial, portanto, que compreende o período em torno da volta de Nepomuceno ao Brasil até o ano de 1904, ainda que se possam incluir aí exemplos pontuais de afastamento em relação ao paradigma tonal da prática comum, como *Morta*, *Oração ao diabo* e *Anoitece* op. 34 n° 2.

Pignatari considera que, para o grupo de canções compostas no período entre 1902 e 1904, “O marco de referência mais importante [...] é sem dúvida nenhuma o *lied*” (2009, p. 121). E o autor aponta que após 1904, Nepomuceno interrompe a produção de canções:

Após 1904, seguem-se três anos sem canções, e a partir daí a produção de Nepomuceno vai se tornando esparsa. Além disso, nenhuma das canções publicadas a partir de 1907 tem número de opus, nem mesmo as que evidentemente formam pares: duas de 1908 sobre poemas de Tagore, duas de 1913 sobre textos de Olavo Bilac, e as duas ambientações de Hermes Fontes, compostas em 1915 (2009, p. 124).

O autor lembra ainda que 1905 marca a conclusão de *Abul*, trabalho que deve ter absorvido muita dedicação do compositor de modo que pode ter afetado a produção de canções. Em torno desse período em que a composição de canções se rarefaz, a atividade de Nepomuceno como intérprete indica uma intensificação de sua aproximação com vertentes musicais progressistas. De acordo com Pignatari:

Nepomuceno terminou em 1905 a orquestração de sua ópera *Abul*, talvez a obra mais ambiciosa de toda sua produção, que ele começara a compor em 1899. Por outro lado, nos 26 concertos da Praia Vermelha (ver Vermes, 1996, p. 55) que organizou e em que atuou como regente principal por ocasião das comemorações do centenário da abertura dos portos, em 1908, destaca-se a música de Wagner e as primeiras audições de compositores russos e franceses. Destas, a obra mais importante que Nepomuceno fez ouvir no Brasil pela primeira vez talvez seja o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy. (2009, p. 124).

Trata-se de um período que, coincidentemente com a relativa pausa na composição de canções, pode ser indicativo de um redirecionamento estético. Com efeito, Pignatari confirma que nas duas canções compostas em 1908,

[...] Nepomuceno retorna súbita e definitivamente para a modernidade. A linguagem harmônica é essencialmente a vertente francesa do cromatismo pós-wagneriano, mais francesa em *Candura*, mais radicalmente cromática, dissonante e germânica em *Flores* (2009, p. 126).



A partir daí, se observa um certo ecletismo, que inclui a volta do francês em *Aime-moi* (1911), com seu acompanhamento fluido ao modo das *mélodies*, do estilo popular em *Razão e amor* (1911) e canções que retomam o tonalismo romântico, porém mais carregado de cromatismo, como *Ocaso* (1912), *Numa concha* e *Olha-me!* (1913). Já em 1915, com *Canção da ausência* e *Luz e névoa*, a modernidade se reafirma decidida, em procedimentos como o uso de tons inteiros e cromatismos colorísticos que dissolvem as funções tonais; a mesma vertente transparece no ciclo *Le miracle de la semence*, de 1916. Por fim, *A jangada* (1917) explora o modalismo folclórico, de um modo que lhe garantiu lugar de honra no pódio da recepção modernista, como realização exemplar de Nepomuceno enquanto pré-nacionalista.

Assim, considera-se, a partir do panorama histórico delineado por Pignatari, o ano de 1904 como o marco de um redirecionamento estético nas suas canções, o que aponta para uma nova valorização de tendências progressistas. Tomam-se, portanto, os anos de 1894 e 1904 como marcos cronológicos de um período que dá início à composição das canções em português e se encerra com a verificação de um redirecionamento estético. No presente estudo, este recorte é ponto de partida para se selecionar um subgrupo de canções, as quais traduzem de modo particularmente proeminente a presença do modelo do *Lied* germânico romântico. Quatro critérios técnicos principais são levados em conta para se estabelecer os contornos gerais desse modelo:

1. Idioma harmônico tonal, de prática comum;
2. Abordagem expressiva da relação entre música e texto, baseada em três categorias gerais – afetiva, pictórica e tópica;
3. Abordagem hermenêutica estrutural, isto é, que aponta para a presença de relações representativas entre estruturação musical e progressão poética, dentro de uma concepção determinada pelo conceito de unidade ou organicidade;
4. Tratamento original (característico) e homogêneo da figuração pianística.

Com relação ao primeiro critério, parte-se do pressuposto de que o arcabouço da linguagem tonal é o princípio delimitador do *Lied* romântico da primeira metade do século dezenove. É o pano de fundo sobre o qual se constroi a poética desse gênero: ainda que essa poética se valha de elementos de abertura ou ambiguidade harmônica, o

parâmetro da tonalidade ainda se faz presente de modo determinante: é o princípio tonal que fundamenta não só as progressões harmônicas localmente, mas que possibilita o estabelecimento de conexões hermenêuticas entre texto e música ao nível estrutural. Já o segundo critério diz respeito à importância do aspecto expressivo, isto é, representativo, no âmbito da relação entre música e texto. Relação que, sob um ponto de vista organicista romântico, deve se dar num plano de unificação, de proximidade íntima. Para tanto, é importante que a composição lance mão de recursos expressivos em escala abrangente, envolvendo as diferentes possibilidades nesse campo, expressas, na presente abordagem, através da identificação de três categorias gerais de expressividade: afetiva, pictórica e tópica. O terceiro critério, de certo modo relacionado ao segundo, diz respeito ao nível estrutural de correspondência expressiva entre música e texto poético. Trata-se de uma aplicação do aspecto expressivo à concepção estética romântica, através de uma apropriação do conceito de hermenêutica, o qual é compreendido, no presente trabalho, à luz de dois de seus aspectos gerais: hermenêutica enquanto sentido criativo de interpretação (ou leitura de um texto); e enquanto conceito que se define no âmbito de uma noção organicista – expresso, por exemplo, no “círculo hermenêutico” de Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Por fim, o último critério trata de uma característica não tão frequentemente mencionada acerca do *Lied*, mas cuja importância é considerada na presente abordagem como determinante no estilo da canção de câmara do Romantismo: o fato de que à parte do piano cabe muito da individualidade e originalidade de cada peça, tratamento camerístico que se manifesta através do emprego de figurações regulares características, senão ao longo de toda peça, ao menos internamente a cada seção. Esse traço é apresentado neste trabalho como sendo um elemento de unidade de caráter, ao mesmo tempo que comporta grande parte da elaboração musical do *Lied* em termos de condução de vozes e ambientação expressiva.

Para que se pudesse estabelecer um parâmetro classificatório das canções quanto ao seu idioma harmônico, foi feito um levantamento preliminar geral das canções de Nepomuceno, a partir do qual foi possível sistematizar cinco categorias gerais no que tange esse critério, levando-se em conta o grau de aparentamento ou distanciamento da linguagem tonal da prática comum. Desse levantamento são propostas as seguintes categorias:

1. No primeiro grau a fundamentação tonal da harmonia aparece com maior proeminência e envolve uma linguagem ora diatônica, ora envolvendo

relações próximas entre os centros tonais usados - no que se refere a tonicizações ou modulações. Observam-se os critérios tradicionais de formação de acordes e há a presença de fórmulas cadenciais da prática comum. Procedimentos cromáticos se restringem a dominantes individuais ou mistura modal. Os traços de abertura ou fragmentação definem-se numa relação de tensão com o fechamento harmônico e tonal.

2. Canções que apresentam modulações ou tonicizações para regiões tonais que escapam das vizinhanças próximas, mas cada região ainda tem a sua tônica definida de maneira clara. Isto é, a despeito de uma maior distância entre os centros tonais empregados, as relações tonais ainda seguem, internamente às seções, critérios tradicionais de resolução, no que diz respeito às progressões e cadências.
3. Idioma harmônico embasado em noções tradicionais de formação de acordes, mas as progressões harmônicas e cadências apresentam maior grau de ambigüidade tonal. Isto é, as resoluções são menos claras, cadências menos assertivas (ou ausência de cadências), uso de inversões e baixo pedal com o objetivo de gerar ambigüidade e suspensão de resoluções. Há mudanças mais rápidas de centro tonal, envolvendo maior distância e cromatismo do que as vizinhanças tonais tradicionais. Incluem-se eventualmente acordes de quatro ou cinco sons (por exemplo, tônica com sexta ou sétima acrescentada, acordes de nona da dominante, de décima primeira e décima terceira, etc.).
4. Tratamento progressista da harmonia, que pode se manifestar em acordes cuja formação escape do critério triádico tradicional ou se dá com base na assimilação harmônica de bordaduras ou apojaturas cromáticas; prioridade ao aspecto colorístico da harmonia em detrimento da funcionalidade tonal; centros tonais apenas sugeridos – às vezes remotamente, ou mudam de um acorde para o seguinte; escalas exóticas, escalas de tons inteiros.
5. Modalismo.

Tomando como base esses critérios gerais de classificação do idioma harmônico e incluindo os demais aspectos relacionados como critérios estilísticos do *Lied*, foi feito o seguinte levantamento estilístico e classificação das canções do período entre 1894 e 1904, um levantamento utilizado para realizar a seleção das canções em português analisadas no presente estudo.

CANÇÃO	ANO	IDIOMA HARMÔNICO	ABORDAGEM EXPRESSIVA DOS ELEMENTOS DE NÍVEL FRONTAL	ABORDAGEM “HERMENÊUTICA” ESTRUTURAL	TRATAMENTO HOMOGÊNEO/CARACTERÍSTICO DA FIGURAÇÃO PIANÍSTICA
Desterro		1	-	-	Sim
Ora dize-me a verdade	1894	1	Sim	Sim	Sim
Amo-te muito	1894	1	Sim	Sim	Sim
Mater dolorosa	1894	1	Sim	Sim	Sim
Tu és o sol	1894	1	Sim	Sim	Sim
Medroso de amor op. 17-1	1894	1	Sim	Sim	Sim
Madrigal op. 17-2	1894	3	Sim	Sim	-
Cantos da Sulamita	1897	2	Sim	Sim	-
Morta	1896	4	Sim	-	-
Epitalâmio	1897	3	-	-	Sim
Coração triste Op. 18-1	1899	2	Sim	Sim	Sim
Filomela op. 18-2	1899	3	Sim	Sim	Sim
Sonhei Op. 19-1	1899	3	Sim	-	-
Canção de amor Op. 19-2	1899	3	-	-	Sim
Xácara Op. 20-1	1899	1	Sim	Sim	Sim
Oração ao Diabo Op. 20-2	1899	3,4	Sim	-	Parcial
O sono Op. 21-1	1901	3	-	-	Sim
Dolor supremus Op. 21-2	1901	1	Sim	Sim	Sim
Soneto Op. 21-3	1901	3	Sim	Sim	Sim
Turquesa op. 26-1	1901	3	-	-	Sim
Hidrófana Op. 26-2	1901	3	-	-	Sim
Trovas Op. 29-1	1901	1	Sim	Sim	Sim
Trovas		1	Sim	Sim	Sim

Op. 29-2					
Cantigas	1902	1	-	Sim	Sim
Cantilena	1902	1	Sim	Sim	Sim
Coração indeciso	1903	1	-	Sim	Sim
Op. 30-1					
Canção	1903	1	Sim	Sim	Sim
Op. 30-2					
A grinalda	1903	3	-	-	Sim
Op. 31-1					
Despedida	1903	3	-	-	Sim
Op. 31-2					
Sempre!	1904	2,3	-	Sim	Sim
Op. 32-1					
Dor sem consolo	1904	1,3	Sim	Sim	Parcial
Op. 32-2					
Ao manhe- cer	1904	3	Sim	Sim	Sim
Op. 34-1					
Anoitece	1904	3	Sim	Sim	Sim
Op. 34-2					

TABELA 1.1: levantamento estilístico nas canções em português do recorte cronológico de 1894-1904.

Para a seleção das canções a serem analisadas neste trabalho, deu-se preferência a canções que apresentassem pelo menos dois dos critérios estilísticos elencados na tabela acima, e categoria de tratamento harmônico entre 1 e 3. Considerando-se a presença concomitante desses critérios, obtém-se a seguinte lista de canções: Op. 12 nºs 1 e 2, *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito*; Op. 14 nºs 1 e 2, *Mater dolorosa* e *Tu és o sol!*; Op. 17 nºs 1 e 2, *Medroso de amor* e *Madrigal*; *Cantos da Sulamita*; Op. 18 nºs 1 e 2, *Coração triste* e *Filomela*; Op. 20 nº 1, *Xácara*; Op. 21 nº 2, *Dolor supremus*; Op. 29, *Trovas* nº 1 e nº 2; *Cantigas*; *Cantilena*; Op. 30 nºs 1 e 2, *Coração indeciso* e *Canção*; Op. 32 nºs 1 e 2, *Sempre!* e *Dor sem consolo*; Op. 34 nºs 1 e 2, *Ao amanhecer* e *Anoitece*.

Um recorte totalizando 22 canções, nas quais se observa um tratamento tonal e expressivo geral indicativo de pertencimento a um modelo artístico de canção de câmara ligado à tradição romântica do *Lied*. Um modelo cuja presença é verificável ainda através da valorização de fundamentos estéticos como unidade e interrelação orgânica entre partes e todo, reconhecíveis em elementos como: o tratamento homogêneo da figuração pianística, enquanto elemento propiciador de caráter; relação entre a parte do canto e do piano; relação expressiva entre elementos musicais de nível frontal e o texto;

relação expressiva entre a estruturação musical e o texto. Desse grupo de 22 canções, 10 são apresentadas com análises completas no presente trabalho, tendo sido considerado esse subconjunto suficiente para a realização dos objetivos da pesquisa, levando em conta a concisão e escopo do trabalho. O subgrupo final analisado neste trabalho se constitui das seguintes canções: as duas canções do Opus 12, *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito*; as duas canções do Opus 14, *Mater dolorosa* e *Tu és o sol!*; as duas canções do Opus 17, *Medroso de amor* e *Madrigal*; *Coração triste*, Op. 18 nº 1; *Xácara*, Op. 20 nº 1; *Canção*, Op. 30 nº 2; *Sempre!*, Op. 32 nº 1.

Do ponto de vista da técnica analítica, toma-se como referência a constatação de que, nos autores estudiosos da canção de câmara consultados neste estudo – Feurzeig (2014), Ferris (2000), Stein e Spilmann (1996), Malin (2010) –, o instrumental analítico se compõe de uma assimilação concomitante de vertentes analíticas, ao invés da aplicação única, excludente, de determinada técnica. Desse modo, observa-se que perspectivas diversas como análise formal e fraseológica tradicional, análise Schenkeriana, análise motívica e análise rítmica unem-se a serviço do estabelecimento de relações com o texto poético. No presente trabalho, o instrumental analítico se compõe da perspectiva formal e fraseológica tradicional e da abordagem linear estrutural Schenkeriana, além da consideração de elementos musicais de nível frontal, como desenhos melódicos, figuração pianística, progressões harmônicas. A análise estrutural Schenkeriana é aplicada no presente estudo tendo como objetivo a identificação de estruturas conforme o que foi considerado necessário ou suficiente para cada caso, ao invés de se tomar um parâmetro único como meta – por exemplo, a identificação da estrutura fundamental (*Ursatz*), como se dá numa análise Schenkeriana “clássica”. Assim, enquanto em determinados casos a análise pode se aproximar do nível estrutural de fundo, em outro a redução ao nível intermediário ou de frente foi considerada suficiente.

Parte-se de um pressuposto que reconhece a importância da análise Schenkeriana, enquanto abordagem capaz de iluminar a presença de procedimentos estruturais de fundo, no contexto de uma concepção poética que pode ser considerada expressão concreta do organicismo romântico. Conforme Pankhurst (2008), a visão analítica de Schenker tem como princípio basilar não a divisão de uma peça em partes, mas a identificação de um percurso integral de realização, de consecução, de um caminho tonal. Pankhurst explica que, nesta perspectiva, “[...] uma peça de música tonal é uma elaboração unificada da tônica, que adia o encerramento estrutural de várias

maneiras de modo a criar o seu formato dramático único” (PANKHURST, 2008, p. 129). Tal perspectiva permite o estabelecimento de pontos de contato entre estrutura musical e progressão poética, de modo que a identificação de uma conexão texto-música em níveis diversos, não só de frente, possa ser abordada concretamente enquanto dimensão de uma concepção poética organicista. Como exemplo de estruturação de nível intermediário com potencial para o estabelecimento de conexões com o texto, cite-se a técnica da *interrupção*, que pode aparecer como recurso estruturante não só na música instrumental, mas como ocasião de correspondência entre a trajetória tonal e a progressão poética na música de câmara vocal. Conforme Pankhurst, o procedimento da interrupção manifesta uma categoria formal Schenkeriana basilar:

A distinção formal mais básica de Schenker é entre forma dividida e não-dividida. Forma não-dividida é o resultado de uma progressão ininterrupta da *Urlinie*, compreendida como uma realização contrapontística única e contínua da tônica, por mais longa que seja a peça. Como discutido nos Capítulos 3 e 4, a forma dividida é resultado de uma interrupção, na qual a descida da *Urlinie* é parada e recomeçada. (PANKHURST, 2008, p. 120).

E conforme Salzer e Schachter:

A técnica da interrupção constitui um dos recursos de construção formal da música tonal. Através dela, uma progressão subjacente é dividida em duas partes interdependentes. A primeira, a seção pré-interrupção, é incompleta; ela termina, portanto, num estado de tensão. A segunda parte, a seção pós-interrupção, começa uma vez mais e dessa vez completa a progressão e resolve a tensão. (SALZER; SCHACHTER, 1989, p. 295).

A partir das explicações acima citadas, é possível depreender o caráter potencialmente discursivo, dramático, do procedimento da interrupção, se considerarmos que a exploração poética da tensão resultante do adiamento da consecução de uma trajetória linear-harmônica de fundo pode se dar no contexto de associações com a progressão do texto poético.

Desde a análise de elementos musicais de nível frontal, passando pela integração entre canto e piano e chegando a correspondências estruturais entre música e progressão poética, o presente estudo toma como base uma perspectiva na qual os diferentes componentes do *Lied* se combinam em direção a uma concepção poética integradora, organicista. E que essa concepção permitiu a realização de um projeto de *Lied* brasileiro em uma perspectiva crítica, que possibilitaria, em conformidade com o

que era preconizado no círculo de intelectuais germanistas, erguer um projeto artístico de caráter sério, sem excluir a originalidade e os traços próprios da cultura local. A identificação da presença do modelo do *Lied* germânico entre as canções em português no presente estudo conta ainda com a consideração de ideias de parentesco com o movimento romântico alemão e cuja presença reforça a definição dos contornos do *Lied* romântico germânico enquanto gênero paradigmático para as canções selecionadas no presente recorte. Essas ideias são: a filosofia romântica da natureza, o ideal germânico de música séria e o conceito de *Volkslied*.

Os gráficos analíticos, análises e reduções harmônicas apresentados ao longo do trabalho são da presente autoria. As partituras das canções de Nepomuceno consultadas são de edição de Pignatari (2004).



## 2 ELEMENTOS POÉTICOS DO *LIED*

A ascensão do *Lied* na Alemanha teve a ver com a onda de folclorismo observada na literatura europeia do século dezoito. A admiração pela poesia folclórica, ou pelo elemento folclórico de modo geral, era a manifestação do gosto pelo primitivo, em conformidade com uma ótica em que o camponês, o “bom selvagem” e a criança eram as principais personificações de uma essência humana não corrompida pela civilização.<sup>9</sup> Na Alemanha, a poesia folclórica (ou em muitos casos, composta ao modo folclórico) passou a ser vista como sendo necessariamente acompanhada de música, mas esta era, em grande parte dos casos, ausente dos registros históricos, o que motivava a composição de música para os poemas. Assim, o termo *Lied* poderia se referir simplesmente a um poema, mesmo quando sem a música (PLANTINGA, 1984, p. 108). Conforme Malin (2010), o *Lexicon* musical de Heinrich Koch<sup>10</sup>, de 1802, definia *Lied* como qualquer poema lírico com várias estrofes que fosse composto com a intenção de ser cantado e que estivesse ligado a uma melodia. Ao longo do tempo, o termo assumiria uma conotação cada vez mais ligada à conexão íntima entre música e texto. Segundo Malin:

A palavra “Lied”, que foi adotada pela teoria musical e musicologia anglo-saxãs a partir do uso alemão, se refere tanto à poesia quanto à canção. (O plural, “Lieder”, também é usado). O alemão também tem palavras para o poema somente (Gedicht) e para canção (Gesang), mas Lied se refere a ambos ao mesmo tempo (MALIN, 2010, p. vii).

Teóricos do norte alemão elaboraram certas prescrições para musicar um *Lied*, dentre as quais a facilidade da melodia, a ausência de melismas e a forma estrófica. Algumas das figuras importantes para a disseminação dessa forma de *Lied* foram Johann Adam Hiller (1728-1804), Johann Friederich Reichardt (1752-1814), Carl Friedrich Zelter (1758-1832), Ludwig Berger (autor, aliás, de uma versão para o ciclo *Die schöne Müllerin* de Wilhelm Müller), além de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Outra vertente do *Lied*, do sul da Alemanha e Viena, era mais flexível em suas prescrições, tendo incluído estruturas de forma contínua (*through-composed*), alusivas à balada e, além disso, um

<sup>9</sup> Essa valorização do primitivo ou do natural, que viria a ser um componente importante da mentalidade romântica, é ilustrada proeminentemente no pensamento do filósofo Jean Jacques Rousseau (1712-1778).

<sup>10</sup> Heinrich Christoph Koch (1749-1816), músico e teórico alemão, foi autor de duas obras didáticas de importante contribuição para a literatura musical na transição do século XVIII para o XIX: o *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793), em três volumes, e o *Musikalisches Lexikon* (1802).

estilo mais teatral, que absorvia procedimentos da música dramática e exibia recursos pictóricos na parte do piano. Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) é citado por Plantinga (1984, p. 116) como representante dessa vertente, além de Beethoven, (que também compôs canções no estilo singelo preconizado pela escola do norte alemão).

Ratner destaca a presença importante da canção na cultura musical europeia no período anterior ao Romantismo, afirmando que:

A canção era o gênero mais universal de música vocal no século dezoito. Koch fala do *Lied* como “aquele produto de música e poesia cujo conteúdo hoje atrai todas as classes de pessoas e cada um dos indivíduos.” Canções envolviam todos os níveis de sofisticação, desde canções folclóricas e árias populares até imitações de peças operísticas italianas e francesas. (RATNER, 1980, p. 157).

Segundo Rosen (2003, p. 61), os fundamentos da relação entre canto e acompanhamento no *Lied* se desenvolvem a partir de conceitos simples, oriundos de formas folclóricas, em direção a possibilidades mais elaboradas, num processo que emprestou da ária de ópera procedimentos como as introduções, finais e interlúdios instrumentais entre estrofes. Eventualmente, isso ocasionaria uma diferenciação no nível de interação entre canto e parte instrumental do *Lied* romântico, distanciando-o das formas mais elementares de relação entre canto e parte instrumental, nas quais, segundo Rosen:

O piano pode ecoar o fechamento da melodia vocal, repetir a cadência; pode introduzir a canção com uma melodia sua própria que pode reaparecer como um refrão. Ele não invade, contudo, a melodia vocal ou assume suas funções. O princípio em todos esses tipos é a independência da melodia vocal, que é um todo coerente e satisfatório em si mesma mesmo quando o prelúdio, poslúdios e ecos são elaborados. (ROSEN, 2003, p. 61).

O Romantismo confere um grau renovado de importância ao gênero da canção de câmara, com o apoio da riqueza idiomática do piano enquanto instrumento de propriedades camerísticas apropriadas para desenvolver uma música vocal baseada na redefinição da supremacia do canto. Inicialmente voltado à execução em ambientes íntimos, como soirees burguesas e reuniões de aficcionados (KRAVITT, 1965), o *Lied* romântico gradualmente conquistou o espaço das salas de concerto e a produção de compositores como Schubert, Schumann, Brahms e Wolf foi mais que suficiente para que se estabelecesse uma tradição. Acerca dessa trajetória, Pignatari sumariza:

Embora tenhamos exemplos anteriores, dentre os quais se destacam algumas canções de Mozart, é a partir de Schubert e da maior importância conferida ao acompanhamento pianístico que o *lied* ganha importância como gênero e se difunde por toda a Europa. Não somente a parte do piano se torna mais complexa: o mesmo acontece com as múltiplas inter-relações entre piano e voz e entre música e poesia. Guardadas as características culturais peculiares às respectivas nações, esse processo de sofisticação crescente que paulatinamente transforma gêneros estróficos mais populares em canção de arte se repete tanto na França como no Brasil. (2009, p. 19).

No tratamento romântico da canção, a ligação entre música e poesia, já existente em períodos estilísticos anteriores, é levada a um novo patamar, o qual exprime uma concepção estética envolvendo o amplo conjunto de atitudes românticas frente à arte e à visão de mundo. A individualidade, o fascínio pelo mistério, o anseio por algum tipo de realização espiritual, a sugestividade no lugar da afirmação inequívoca, a natureza enquanto reflexo da subjetividade e lugar de realização espiritual, e a estética do fragmento, traços sem os quais dificilmente se define o Romantismo, são também as propriedades que nos permitem distinguir o *Lied* enquanto gênero característico. Do ponto de vista técnico musical, consideram-se elementos como o fato de ser um gênero camerístico, o tratamento *obbligato* do piano, original para cada canção e a intensificação do estreitamento poético entre música e poesia; além disso, a extensão vocal costuma ser mais limitada em comparação à ópera, tendo em vista a manutenção, na concepção romântica do *Lied*, do critério da “cantabilidade” da melodia. Neste contexto, os compositores românticos germânicos, ao cristalizarem um determinado conceito de canção camerística, permitiram a consolidação de um repertório com feições próprias, ao qual se pôde associar um termo específico que viria a assumir status de universalidade na cultura da música de concerto. Daí ser este gênero considerado tão representativo da estética musical romântica, numa perspectiva em que já não nos pareceria exagerada a afirmação:

Se se pudesse designar a forma musical que mais se identifica com o Romantismo, esta seria o *lied* – apesar das óperas e dos poemas sinfônicos, apesar das miniaturas ao piano e da música de câmara (PAHLEN, 1991, p. 332).

A concepção de *Lied* enquanto gênero paradigmático na cultura da música de arte viria a se cristalizar, contudo, tendo como base a produção de compositores consagrados do Romantismo alemão como Schubert e Schumann, os quais souberam reunir e sintetizar os elementos folclóricos e eruditos da canção, dando-lhe feições

propriamente românticas. Schubert, ao absorver, ao mesmo tempo, aspectos de simplicidade lírica folclórica, como a forma estrófica e a melodia cantável, despida de virtuosismo, e traços oriundos da música dramática, como se pode ver com proeminência em *Der Erlkönig* e *Gretchen am Spinnrade*; e Schumann, com sua predileção pela miniatura, pelo fragmento e pela redefinição bastante radical dos papéis do canto e do acompanhamento. É a essa concepção que se reporta aqui quando se fala de uma tradição ou paradigma do *Lied* herdado do Romantismo, e que Nepomuceno realiza em parte significativa de suas canções em português. Não através de moldes formais pré-determinados, contudo, mas de uma concepção poética que envolve a combinação dos elementos de singeleza da expressão folclórica com a erudição da harmonia e da condução de vozes, bem como relações expressivas profundas entre música e texto.

## 2.1 A EXPRESSIVIDADE DO *LIED*

A abordagem do *Lied* romântico do ponto de vista expressivo conta com a vantagem de que as dificuldades inerentes à definição da música enquanto arte portadora de uma dimensão representativa ou semântica são atenuadas pela associação a um texto. Pois a plausibilidade de interpretações que identificam relações semânticas entre texto e música é reforçada pela presença do texto enquanto um fornecedor de contexto. De tal modo que, em meio às dificuldades teóricas envolvidas nas discussões sobre o teor comunicativo da música, o analista de *Lieder* com frequência se sente num campo privilegiado, no qual se pode dar ao luxo de lidar, sem embaraço, com interpretações da música no nível semântico ou expressivo. É verdade que há o risco de uma auto-indulgência por parte do intérprete, que pode resultar na projeção imponderada de qualidades expressivas sobre a obra. Mas a atividade neste campo, ainda que exija prudência, não deve ser desencorajada devendo, pelo contrário, apoiar-se na constatação histórica de que a música comporta uma dimensão expressiva e que, no caso do *Lied*, a presença do texto reforça a legitimidade de abordagens interpretativas. O reconhecimento dessa dimensão é um dado histórico sedimentado na tradição musicológica ocidental: desde as teorias dos afetos até as tópicas, a música tem sido avaliada em termos de seu potencial simbólico e expressivo, não obstante as diversas vertentes específicas de pensamento contidas neste arcabouço teórico. Além disso, ainda que se questione a visão da música enquanto linguagem e se conclua a

favor da distinção entre a função essencialmente comunicativa da linguagem versus a função estética da música, deve-se lembrar que essa é uma distinção quanto à definição, quanto à essência específica de cada uma, o que não exclui pontos de contato ou analogia entre os dois tipos de sistema. É o que afirma Agawu, ao dizer que o fato de distinguir entre música e linguagem em termos de definição não implica em negar a possibilidade de se agregar uma dimensão representativa à estrutura musical. Segundo o autor:

Negar à música uma essência semântica comparável à linguagem não é alegar que significados semânticos não possam ser impostos sobre uma estrutura musical não significante. E ainda que a linguagem também nem sempre seja continuamente semântica, como é evidente em poesia na qual o potencial semântico das palavras é silenciado em favor de suas qualidades puramente sonoras, ainda assim permanece uma diferença categórica entre um sistema no qual a palavra “chaleira” abriga uma referência em seu âmago[...] e outro cujo “vocabulário”, ele próprio já contestado e indefinível, permanece difuso, amorfo e destituído de significado a priori. (AGAWU, 2009, p. 26).

No Romantismo, o *Lied* se afirma enquanto gênero específico alicerçado na dimensão expressiva das relações entre música e poesia e entre canto e piano, cuja função de acompanhamento é reavaliada no contexto de ideias estéticas de unidade e organicidade. Coelho de Souza afirma, acerca do compositor de *Lied* romântico:

Seu esforço é criar música que amplifique e revele o sentido latente do poema, implicando ainda na hipótese de que o todo resultará maior do que a soma das partes. Trata-se portanto de um projeto baseado em ideais típicos do romantismo alemão em que se almeja exprimir a sutileza das emoções humanas profundas, em oposição à expressão direta das emoções, buscada pela ópera italiana (2010, p. 36).

Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que os modos e categorias de expressão musical tradicionais foram questionados pelo movimento romântico. De fato, a estética romântica, em conexão com seus questionamentos acerca da capacidade representativa da linguagem, teve efeito sobre as concepções tradicionais de expressividade musical, aqueles fundamentos gerais da expressividade que, no caso da música, podem ser identificados em meio ao amplo corpo teórico do século dezoito. As propostas de Friedrich Schlegel (1772-1829)<sup>11</sup> acerca da natureza arbitrária da linguagem e de sua

<sup>11</sup> O escritor alemão integrou o círculo intelectual de Jena, juntamente com seu irmão August Wilhelm (1767-1845) e os amigos Friedrich von Hardenberg (Novalis, 1772-1801) e Friederich Schleiermacher (1768-1834), na virada do século XVIII para o XIX e foi uma figura chave do movimento romântico inicial, ou *Frühromantik*. Feurzeig (2014) dá um relato histórico detalhado da trajetória do círculo de Jena e seus principais integrantes.

indeterminação semântica implicavam numa abertura para a geração constante de novas vias de significado (HALL, 2009, p. 416). Essas ideias tiveram influência sobre a literatura e a música, dado reforçado pela constatação da colaboração próxima com que artistas e intelectuais tiveram no primeiro Romantismo. Conforme relata Hall,

O amigo próximo de Schlegel, Novalis, discute essa indeterminação semântica em “Monolog”, um fragmento que escreveu por volta de 1798. Ele enfatiza a auto-suficiência da linguagem como um sistema diferencial de significantes arbitrários; para ele, a própria particularidade da linguagem reside no modo com que os significantes “spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll” [jogam somente consigo mesmos, não expressam nada além de sua própria natureza prodigiosa e são por essa mesma razão tão expressivos]. (2009, p. 416).

Ao mesmo tempo em que se enfatizava a arbitrariedade dos signos da linguagem, também se afirmava sua propriedade enquanto um sistema de autoreferenciação. No rastro dessas hipóteses, a música passou a ser vista cada vez mais, no Romantismo, como um “sistema independente, auto-referencial, de significantes, e não significados” (HALL, 2009, p. 417). Ainda conforme o autor:

Essa nova estética musical foi influenciada pela música instrumental das sinfonias, concertos e sonatas do período, os quais representaram uma emancipação da música em relação à linguagem. A imprecisão semântica da música, ao invés de ser vista como uma deficiência, tornou-se valorizada, porque era capaz de expressar o que a linguagem não podia. (HALL, 2009, p. 417).

Tais ideias colaboraram, por um lado, para que se desse a valorização da música instrumental, que, dissociada de conteúdo literário, propiciaria uma emancipação da música, que poderia se fundar unicamente com base em suas leis internas, auto-referenciais. Mas ao mesmo tempo, observa-se, algum tempo depois, no contexto de um Romantismo musical estabelecido, a ascensão do *Lied* enquanto um gênero paradigmático, cujas características principais se dão a partir de sua ligação com a poesia. Neste âmbito, a despeito dos questionamentos românticos acerca da expressão e significação em suas categorias oitocentistas, ainda se faz reconhecer a importância de aspectos representativos como fundamento da relação entre música e texto. No *Lied* romântico, ao invés de um abandono ou dissolução total do elemento expressivo, o que se observa é a sua redefinição, influenciada pelo influxo das ideias estéticas e filosóficas do Romantismo. Por isso, as categorias de expressividade musical descritas e

valorizadas pelo pensamento do século dezoito ainda fazem sentir sua presença no contexto do *Lied* romântico, haja vista a dificuldade de se simplesmente desconsiderá-las no âmbito da música vocal, em que o texto desempenha papel tão importante. Assim, o *Lied* romântico pressupõe um modo mais eclético, difuso, de aplicação das propriedades expressivas da música, em contraste ao tratamento catalogado dos afetos ou das tópicas na música do século dezoito, mas nem por isso abandona o tratamento expressivo da música; pelo contrário, o nexo entre poesia e música constitui parâmetro definidor da concepção romântica de canção camerística. Feurzeig demonstra a intensificação do aspecto expressivo realizada pelo *Lied* romântico ao identificar um aspecto hermenêutico no tratamento da relação música e texto realizada por Schubert. Segundo a autora, a abordagem de Schubert envolve “uma estratégia de como transmitir ideias claras e distintas usando música de vários modos para esquematizar os pontos centrais do poema” (FEURZEIG, 2014, p. xiv). Feurzeig demonstra que o tratamento interpretativo dado por Schubert a textos de Schlegel alcança o nível filosófico, um patamar que sem dúvida pode ser considerado uma contribuição do Romantismo à dimensão expressiva da relação entre texto e música.

Em suma, para uma avaliação da estética do *Lied*, deve-se buscar compreender o seu posicionamento particular enquanto gênero romântico perante as atitudes estéticas e expressivas predecessoras, sem deixar de considerar a manutenção, em certo grau, de aspectos daquelas atitudes. Assim, o aspecto expressivo, por exemplo, deve ser visto, na canção de câmara romântica, sob uma luz particular, numa ótica determinada por suas especificidades poéticas, ao invés de ser suplantado. A concepção do *Lied* enquanto um gênero essencialmente literário de música, aliada à ampliação do escopo representativo trazida pela indeterminação semântica da música num contexto de valorização da música instrumental, redefinem e enriquecem as categorias expressivas tradicionais. Por isso, leva-se em conta, no presente trabalho, a importância das ideias do século dezoito acerca da expressividade, enquanto terreno preparatório para a chegada do Romantismo. A breve contextualização de algumas ideias do século dezoito acerca do aspecto expressivo ou representativo da música é feita, neste capítulo, com o intuito de se demonstrar a possibilidade de se identificar, no âmbito deste aspecto, certas categorias gerais de expressividade relevantes para a poética do *Lied*.

É possível observar que, na amplitude de escopo do conjunto de ideias e teorizações do século dezoito sobre a expressividade, este aspecto aparece sob o ponto de vista ora imitativo, ora enquanto movedor ou causador de afetos. No primeiro,



descreve-se o elemento afetivo do ponto de vista da imitação de sons apaixonados da fala; no segundo ponto de vista, o aspecto afetivo é descrito numa perspectiva de simpatia fisiológica e emocional entre a música e o organismo humano, isto é, a música em sua capacidade de suscitar as emoções, ou paixões. Assim, é possível observar que o elemento afetivo pode aparecer ora enquanto estoque de elementos musicais com a capacidade de mover o ouvinte a determinados afetos (ritmos, intervalos, tonalidades, acordes e progressões harmônicas), em outro, a perspectiva da imitação faz com que o estoque de elementos seja construído com foco na imitação de sons da fala (suspiros, gemidos, etc.). Em acréscimo a essas categorias, também era relevante o destaque dado ao aspecto imitativo de um ponto de vista pictórico, ou seja, através da imitação de sons da natureza ou da criação de figuras capazes de sugerir de algum modo imagens de cenários naturais.

Segundo Mirka, a doutrina comumente conhecida como doutrina dos afetos é associada principalmente a Johann Mattheson (1681-1764) e tem sua origem com o foco voltado às correspondências entre a música e os sentimentos, ou movimentos da alma. Segundo Mirka:

Certamente, a premissa básica da estética musical do século dezoito era a conexão entre música e afetos. A convicção de que a música tinha o poder de suscitar e abrandar emoções remontava à antiguidade e permeou a Idade Média. (2014, p. 10).

Neste sentido, Mattheson contribuiu de modo significativo para um contexto de transição no qual a tradição da retórica enquanto suporte para a composição musical gradativamente daria lugar à valorização dos aspectos expressivo e afetivo da música, os quais viriam a se tornar elementos preponderantes da teoria musical do século dezoito. Conforme nos informa Mirka:

A primeira tentativa de explicar o poder afetivo da música foi tomada a cargo por Mattheson. Essa explicação, contida na primeira parte de seu *Der vollkommene Capellmeister* e frequentemente – senão impropriamente – chamada de doutrina dos afetos (*Affektenlehre*), estipula que a conexão entre música e afeto baseia-se na similaridade entre movimento musical (*Bewegung*) e emoção, ou como Mattheson a chama, “movimento da alma” (*Gemuthsbewegung*). (2014, p. 10).

Conforme Ratner (1980, p. 4), a ideia geral da doutrina dos afetos era de que “a música podia sugerir o sentimento expresso em um texto.” Além de Mattheson, Ratner menciona Sir John Hawkins (1719-1789), autor de um *General History of the Science*



*and Practice of Music*, de 1776, que relaciona, a partir de uma tradução inglesa do *Musicae Compendium* de Descartes, uma série de associações entre elementos musicais e sentimentos. Outros, como Christian Gottfried Krause<sup>12</sup> (1717-1770), “um membro do círculo musical de Berlim ao qual Johann-Joachim Quantz pertencia”,<sup>13</sup> Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e Koch, também ofereceram léxicos de gestos ou estilos musicais e suas implicações afetivas.

Os teóricos franceses, com destaque para Charles Batteux (1713-1780), autor do *Les Beaux Arts réduit à un Même Principe*, de 1743, favoreciam a ideia de que a música reproduzia o tom da voz e os gestos de uma pessoa movida pela paixão (MONELLE, 1992, p. 3). Neste contexto, a imitação era direcionada ao campo afetivo por meio da ênfase na imitação de sons da fala e expressão vocal associadas a paixões ou sentimentos. Neste sentido, C. Batteux considerava que o efeito expressivo da música seria ainda mais direto do que o da linguagem, uma vez que esta necessita de uma mediação semântica convencional, enquanto a música contém “uma linguagem que todos nós conhecemos desde o nascimento...”, uma linguagem cujas expressões são universais a toda humanidade (apud MONELLE, p. 3). Batteux, que chegou a aplicar esse princípio à música instrumental, afirmava haver dois tipos de música quanto à atitude imitativa:

Uma meramente imita sons e ruídos desprovidos de paixão e é equivalente à pintura de paisagem. A outra expressa sons animados e se relaciona aos sentimentos. Esta corresponde à pintura de retrato. O músico não é mais livre que o pintor: ele está sempre sujeito, de todas as maneiras, à comparação com a natureza. (Apud MIRKA, 2014, p. 12).

Por outro lado, certa dúvida com relação à hipótese de que a música imitava algum tipo de linguagem primitiva fundada essencialmente na expressividade, motivou, segundo Monelle, tentativas de explicar a expressividade da música a partir de um princípio de simpatia fisiológica. O mecanismo por trás deste princípio estaria baseado nos movimentos de “nervos” ou “espíritos”, sobre o qual a música seria capaz de atuar, suscitando determinados sentimentos (1992, p. 4).

O conceito de afeto deriva da palavra latina *affectus* e sua correspondente grega, *pathos*, e pode ser considerado um sinônimo para *paixão*. Enquanto categoria geral da filosofia aristotélica-escolástica, a paixão era vista como a propriedade

<sup>12</sup> C. G. Krause foi também um dos compositores de *Lieder* da escola de Berlim.

<sup>13</sup> Idem.

acidental em que o ente sofre uma ação vinda de uma causa externa a si: resumidamente, trata-se do que se denomina passividade (HOUGON, 1998, p. 65). O conceito de paixão, na psicologia medieval, se definia a partir da aplicação, à realidade da alma, dessa propriedade. A alma racional, sendo “forma substancial do corpo humano” (HOUGON, 1998, p. 139), é sujeita a influências externas ou apetece a bens, movendo-se, portanto, em direção aos bens a que apetece ou em aversão àquilo que se lhe afigura como mal; esses movimentos seriam as paixões, que se manifestam acompanhadas de sentimentos e emoções. Mas, enquanto o conceito antigo de paixão era embasado numa metafísica que preconizava a existência real de uma alma racional e imaterial – domínio da psicologia aristotélico-tomista –, a visão do século dezoito, de orientação iluminista, quis explicar o fenômeno exclusivamente por suas causas materiais. A alma passou a ser vista como uma dimensão fisiológica, baseada na ideia de “espíritos animais”, os quais fluem pelos nervos e são responsáveis por estimular processos fisiológicos tais como a circulação do sangue. Cada afeto seria gerado por um movimento específico dos espíritos animais, o que poderia ser estimulado ou representado pela música (MIRKA, 2014, p. 10). Nessa perspectiva, Mattheson estabeleceu relações entre os diferentes afetos e qualidades inerentes a elementos musicais. Por exemplo, uma vez que a alegria é uma expansão do espírito, é natural representá-la por meio de intervalos amplos ou expandidos; em contrapartida, a tristeza, sendo uma “contração dessas partes sutis do nosso corpo”, terá os intervalos menores como os mais adequados à sua expressão (2014, p. 10). Segundo Mattheson, todos os elementos da música podem ter implicações afetivas, com destaque para o ritmo, de modo que também associava afetos distintos às diferentes danças. Uma vez que os diversos parâmetros da música, em suas inúmeras possibilidades de arranjos diferentes, são capazes de suscitar sentimentos, a música torna-se uma fonte inesgotável de matizes expressivas. Segundo Mirka (2014, p. 17):

Ainda que o conceito de sentimentos de Sulzer tenha fundamentos fisiológicos e implicações filosóficas diferentes que os afetos de Mattheson, deve estar claro, a partir da discussão anterior, que a descrição de parâmetros musicais no tocante à expressão, conduzida por Sulzer e Kirnberger, forma uma continuidade da doutrina dos afetos de Mattheson. Para eles, assim como para Mattheson, todos os parâmetros musicais tem qualidades afetivas. Todos os estados desses parâmetros e suas configurações podem expressar afetos. Consequentemente, a música é comparável ao “mar imperscrutável” (*unergründlichen Meer*) de afetos descrito por Mattheson no *Der vollkommene Capellmeister*: uma fonte inexaurível de expressão e recurso ilimitado para a representação infinitamente matizada dos estados emocionais. A diferença entre os afetos de Mattheson e os sentimentos de

Sulzer é que os afetos são estáticos e distintos entre si, enquanto os sentimentos são dinâmicos e fluidos.

Por outro lado, a abordagem das propriedades pictóricas da música também foi objeto de consideração teórica no contexto do século dezoito. O pictorialismo dizia respeito às propriedades da música em termos de sugerir imagens associadas a objetos ou cenários exteriores, como as águas de um riacho ou do mar, o vento, pássaros, etc. Pignatari afirma que:

Um vocabulário musical de recursos plásticos, limitado e algo estereotipado, já era empregado nos tempos da *Empfindsamkeit* e de Carl Philipp Emanuel Bach, em meados do século 18, e até antes, sendo na verdade uma herança do Barroco, mais especificamente da ópera barroca: um exemplo óbvio são os trêmulos nos baixos (do instrumento de teclado ou da orquestra) representando uma tempestade, ou o uso de certos instrumentos de percussão e determinados ritmos para dar à música um caráter militar; a “música turca”, que chega até Beethoven, é outro desses exemplos (2009, p. 22).

No contexto germânico das teorias sobre expressividade, o aspecto pictórico foi denominado por termos como *pintura tonal*, *pintura de palavras*<sup>14</sup>, ou pictorialismo. Koch definiu este conceito nos seguintes termos:

Quando certos sons e movimentos da Natureza inanimada, como o estrondo do trovão, o tumulto do mar, o sussurro do vento e outros, são imitados pela música, isso é chamado pintura tonal. (Apud RATNER, 1980, p. 25).

Contudo, os autores germânicos tenderam a ter reservas para com este recurso, uma vez que para eles a vocação mais alta da música era expressar sentimentos, e não “retratar objetos inanimados” (SULZER apud MIRKA, 2014, p. 34):

Para Scheibe<sup>15</sup> e a próxima geração de críticos do norte alemão, a conexão entre música e emoção baseava-se na doutrina da mímese. De acordo com essa doutrina derivada da poética aristotélica pelo neoclassicismo francês e propagada na Alemanha por Gottsched, a função das artes era de imitar a natureza, mas enquanto as belas artes imitam o mundo físico, a música deve imitar o mundo das paixões humanas, que se expressam em gritos

<sup>14</sup> Os termos em inglês são *word painting* e *tone painting*. É de se perguntar se *pintura tonal* seria a tradução portuguesa mais adequada para *tone painting*, uma vez que *tone* neste caso parece se referir simplesmente a sons (notas) musicais, enquanto o termo *tonal* na terminologia teórica musical corrente em português costuma ser associada à ideia de tonalidade.

<sup>15</sup> Conforme McCreless (In CHRISTENSEN, 2008), Johann Adolf Scheibe (1708-1776) proporciona uma visão “algo cartesiana, semi-mecanicista das emoções e de sua expressão.” Além disso, é Scheibe quem “articula de modo mais conciso um fenômeno histórico central implicado na evolução das figuras musicais: que o significado expressivo originalmente ligado a um texto na música vocal pode ser eventualmente liberado para funcionar independentemente na música instrumental.” (p. 870).

inarticulados e suspiros, bem como nos acentos e inflexões do discurso articulado. (MIRKA, 2014, p. 12).

Segundo Mirka, Johann Georg Sulzer (1720-1779), teórico de geração posterior a Mattheson, assimilou apenas em parte a ênfase no mimetismo enquanto causa dos afetos na música:

De fato, apesar de usar a palavra “imitação” e aceitar a noção de Du Bos sobre a música imitar acentos da fala apaixonada, Sulzer rejeita o princípio de imitação formulado por Batteux. Como ele enfatiza no artigo “Nachahmung”, “só as belas artes parecem ter surgido da imitação da natureza. Mas a oratória, a poesia, a música e a dança emergiram da plenitude dos sentimentos animados e do desejo de expressá-los [e] mantê-los em nós e nos outros. Indubitavelmente, os primeiros poetas, cantores e dançarinos expressavam seus próprios sentimentos reais – e não meramente imitados.” (MIRKA, 2014, p. 12).

Assim, Sulzer identificava dois modos de se desenvolver a habilidade expressiva na arte da composição. Um deles era a observação das expressões externas dos sentimentos humanos, que se manifestam por meio do tom da voz, registro, andamento. O outro era a observação dos efeitos internos das paixões, o que exigiria do compositor auto conhecimento e sensibilização com relação às diferentes qualidades dos movimentos da alma, devendo observá-las em si mesmo. Desse modo, esses críticos priorizavam o posicionamento do aspecto imitativo no contexto da doutrina das “expressões apaixonadas da fala”. Mas isso não impediu o reconhecimento de certa relevância do aspecto descritivo da música. Ainda conforme Mirka:

Em última análise, a pintura tonal entrou no edifício da estética musical do século dezoito pela porta dos fundos aberta por Johann Jakob Engel. Em seu ensaio *Über die musikalische Malerey* (1780), Engel identificou três subtipos de pictorialismo musical, o primeiro a “pintura tonal” propriamente dita, que consistia na imitação de impressões sonoras; o segundo, análogos sonoros de outras impressões sensoriais; e o terceiro tipo quando a música representa “não uma propriedade do objeto em si, mas a impressão que este objeto tende a causar na alma.” (2014, p. 34).

E conforme Koch, na citação de Ratner já referida,

A maioria dos recursos de pintura tonal são repreensíveis, ainda que permitam o livre jogo da imaginação, pois eles desviam a atenção do conteúdo principal para coisas acessórias e portanto privam os sentimentos daquilo que pode sustentá-los musicalmente... Contudo, ocasionalmente há instâncias em que tais pinturas tonais são imediatamente relacionadas com o estado da alma ou onde elas podem expressar o movimento dos sentimentos. (APUD RATNER, 1980, p. 25).

Uma avaliação que ao final das contas privilegia a terceira categoria de pictorialismo descrita por Engel, isto é, aquela que leva em conta as implicações afetivas associadas aos cenários e objetos exteriores. Segundo Mirka, essa categoria de pintura tonal poderia ser considerada como teoria dos afetos disfarçada:

[...] essa doutrina [a dos afetos] em si mesma dá espaço para o pictorialismo. Ao mesmo tempo em que estipula que a música deve representar movimentos da alma (*Gemüthsbewegungen*), esses movimentos podem ser similares a movimentos físicos. Como vimos, Sulzer compara a emoção com o movimento de um riacho delicado, uma torrente impetuosa, ou um mar bravio. (2014, p. 34).

Uma outra categoria de expressividade, a qual teve presença determinante na música do classicismo, é aquela relacionada às tópicas. A abordagem deste aspecto encontrava-se associada, nas teorias do século dezoito, à questão do estilo, questão que, junto com os elementos afetivo e descritivo, constituía uma das principais preocupações da crítica de então. Enquanto sistematização recente, o conceito de tópicas aparece no trabalho de Leonard Ratner, no contexto de sua abordagem do estilo clássico. Trata-se de uma dimensão expressiva que difere da imitação pictórica e da afetiva na medida em que diz respeito à referência a objetos propriamente musicais. A definição dada por Ratner às tópicas aparece na primeira parte de seu livro *Classic Music: Expression, Form, and Style*, dedicada ao aspecto da expressão na música. Citada por Dickensheets (2012, p. 99), a definição – “objetos de discurso musical” – diz respeito a um conjunto de “figuras características”, extraídas do contato da música com as dimensões do culto religioso, do teatro, da dança, da poesia, da caça, bem como do ambiente militar (RATNER, 1980, p. 9). A partir daí emerge um estoque, o qual proporcionou uma rica herança aos compositores clássicos. Segundo Ratner:

Algumas dessas figuras eram associadas com variados sentimentos e afetos; outras tinham um sabor pitoresco. Elas são designadas aqui como *tópicas* – objetos de discurso musical. As tópicas aparecem como obras completas, ou seja, *tipos*, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, *estilos*. A distinção entre tipos e estilos é flexível; minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas também fornecem estilos para outras peças. (1980, p. 9).

Bellman (1995) reitera essa concepção, comentando as tópicas nos seguintes termos: “...gestos com origem na música teatral se tornaram comuns na música instrumental,

com seus significados extramusicais permanecendo essencialmente intactos” (p. 121). Situando as tópicas no contexto da expressividade musical, Mirka propõe uma sistematização a qual toma por base conceitos da semiótica peirciana, mas desemboca numa classificação que de certo modo mantém as tópicas no contexto das categorias de expressividade do século dezoito:

Ao invés de dividir as tópicas musicais em icônicas e indéxicas, seria mais apropriado distinguir entre duas classes de signos musicais baseados na imitação: imitação musical de outras músicas (tópicas) e imitação de sons extra-musicais. A segunda classe pode ainda ser subdividida em dois tipos: imitação de elocuições apaixonadas e imitação de sons naturais (pictorialismo). (2014, p. 35).

Para Dickensheets (2012), as tópicas, de presença tão marcante na música do século dezoito, permanecem relevantes no século do Romantismo. A autora sustenta que, ao fazerem referência a contextos culturais reconhecíveis pela audiência, as tópicas se mostram como recurso expressivo relevante no romantismo, quando se considera, por exemplo, o aspecto irônico ou autoconsciente da atitude estética romântica. Neste contexto faz-se possível a identificação de um emprego renovado de tópicas, em continuidade com a prática do classicismo. Segundo Dickensheets:

Ainda que haja reconhecidamente um certo grau de descontinuidade referencial envolvendo tópicas do século dezoito que, ou mudaram ou caíram em desuso no século dezenove, a prática de usar linguagens musicais referenciais continuou a prevalecer nas obras de compositores do século dezenove, que retiveram muito do léxico de tópicas musicais herdadas das tradições dos séculos dezessete e dezoito, ao mesmo tempo que lhe acrescentaram linguagens musicais complexas as quais refletiam diretamente a estética romântica. (2012, p. 99).

Ainda conforme a autora:

Predominante na ópera, na canção e em obras programáticas, as tópicas românticas funcionam como todas as linguagens tópicas, mantendo seu significado extra-musical mesmo quando nenhum conteúdo programático é incluído. (2012, p. 100).

Por isso, propõe um léxico de algumas tópicas românticas, em resposta ao espaço aberto para essa catalogação, uma vez que, conforme reconheceu Bellman (1995, p. 118):

O grau com que muito da música do século dezenove se inspirou na linguagem do século anterior, mais específica em termos de conteúdo, seja nos próprios gestos em si mesmos ou simplesmente no processo de indicar

conteúdo com fórmulas universalmente reconhecidas, tem sido largamente desconsiderado.

Contudo, Ratner, que conforme Dickensheets “começou a explorar tópicos do século dezenove em *Romantic Music: Sound and Syntax*, identificando diversas delas no contexto de seu uso por compositores específicos, mas não tentou gerar um léxico tópico para o período romântico” (2012, p. 98), deve ter pressentido a dificuldade dessa tarefa diante da “rápida expansão dos vocabulários da prática comum durante a era romântica.” Tal dificuldade, aliás, diz respeito à questão do escopo na questão das tópicas, comentada por Mirka; de fato, se observa, mesmo no estudo das tópicas do século dezoito, uma tendência de se ampliar constantemente o seu estoque léxico. Diante disso, Dickensheets apresenta uma “lista preliminar de estilos comuns destinada a servir como um exemplo do uso extenso de linguagens tópicas na música romântica e como um catalisador de estudos futuros” (2012, p. 99). Na lista organizada pela autora, observa-se que algumas categorias são herdadas do século dezoito, às quais alguns tipos específicos são acrescentados, enquanto para gêneros como o Minueto deve-se agora considerar a intensificação de seu caráter arcaico, sendo a sua implicação estilística de nobreza algo pertencente a um passado mais distante. No século dezenove a Valsa aparece com alguns subtipos regionais, podendo estar carregada de conotações simbólicas de cunho social. Mas também outros tipos, como a marcha fúnebre, a música pastoral e de caça, estilos *Biedermeier*, virtuoso, tempestade, heroico, demoníaco, estilos arcaicos entre outros, são apresentados.

Agawu (2009) enumera as tópicas como um dos parâmetros que sistematizam o seu instrumental de abordagem da dimensão discursiva da música romântica. Rosen (2004), ainda que não empregue o termo tópica, destaca a relevância poética do emprego de figuras características, como por exemplo os toques de trompa, como elemento expressivo no *Lied*. É o que ocorre, conforme o autor, quando na canção *Die liebe Farbe*, do ciclo *Die schöne Mullerin*, uma figura de trompas aparece associada a uma súbita mudança do modo menor para maior: um símbolo de ausência e memória, mas também uma alusão ao caçador a quem sua amada prefere. Ou nos toques de trompa que aparecem logo após as sextas arpejadas da introdução de *Der Lindenbaum*, do ciclo *Winterreise*. Bellman apresenta o “estilo cavalheiresco” como uma subcategoria tópica romântica, pertencente à categoria estilística do arcaísmo, apontando para Schumann como o possível pioneiro de um vocabulário concreto de traços musicais para esse estilo. Além de figuras já existentes na música do século



XVIII, como toques de trompa, figuras de fanfarra e tercinas galopantes (BELLMAN, 1995, p. 126), os traços mais marcantes do estilo cavalheiresco estariam na harmonia. Neste estilo, a escrita carregada de suspensões, levando a uma linguagem cromática, estaria ausente; aqui, tríades puras maiores ou menores aparecem sem o disfarce de notas não pertencentes aos acordes (IBIDEM, p. 119). Situando a origem desse estilo em canções de Schumann como *Auf einer Burg* op. 39, Bellman cita ainda os Romances *Magelone* de Brahms como exemplo ilustre do “estilo cavalheiresco”. Gramit (2003) identifica a tópica orientalista na canção *Du liebst nicht nicht*, de Schubert e em sua argumentação, levanta um ponto relevante não só para a defesa específica de sua hipótese, mas para a consideração da dimensão das tópicas no *Lied* romântico. Segundo o autor, a valorização dos aspectos intimistas e subjetivistas da canção de câmara romântica não deve obscurecer o fato de que esse gênero também deve ser avaliado levando em conta sua posição em relação à dimensão pública. Isto é, ainda que os aspectos da individualidade e da dimensão doméstica do *Lied* são dados inegáveis para a apreciação desse gênero, estes mesmos aspectos se definem em alguma medida tendo como fundo de referência uma esfera de recepção mais ampla. Conforme o autor:

Por mais inegáveis que sejam as associações domésticas e interiores do *Lied*, e por mais produtivo que o foco em seu papel de construir subjetividade individual tenha sido, voltar-se exclusivamente ao privado e interior nunca poderá exaurir o significado do gênero, mesmo porque estes mesmos termos só adquirem significado por meio da justaposição com o exterior e o público. A intimidade da canção só tem significado em contraste implícito com a esfera pública em relação à qual oferece refúgio, ainda que ela seja vendida e criticada nessa esfera. (2003, p. 98).

Um caráter intimista que se define no seu contraste perante à esfera pública: tal posicionamento estético do *Lied* pode ser considerado um critério de avaliação da sua permeabilidade à dimensão expressiva tópica. Pois à medida em que as tópicas pertencem a um domínio público, é no contexto do jogo entre o intimista e o aberto que a canção romântica encontra oportunidade de ressignificá-las. É necessário, para citar um exemplo, que os toques de trompa sejam reconhecidos enquanto símbolo da caça, em todo o seu caráter esportivo e viril, para que a partir dessa referência comum eles possam ser ressignificados, passando a ser sinais de memória e de introspecção, na nova atitude poética subjetivista dos românticos. Cabe reconhecer, portanto, que, assim como Dickensheets constata, as peculiaridades do Romantismo não impediram a manutenção



da dimensão expressiva tópica, constatação que pode ser estendida ao âmbito específico do *Lied*.

O elemento expressivo da música é abordado, no presente trabalho, sob o ponto de vista do reconhecimento da manutenção e ao mesmo tempo redefinição das categorias de expressividade que podem ser identificadas no arcabouço teórico do século dezoito. Esses modos de expressividade são sistematizados, no presente trabalho, em três categorias gerais de expressividade: afetiva, pictórica e tópica, as quais podem se fazer presentes de modo separado ou em relações de interação e recebem sua chancela a partir da relação com o texto. A primeira diz respeito ao elemento afetivo, do sentimento e da emoção, o que pode ser ativado por meio de ambientações de modo menor ou maior, figuras melódicas sugestivas de lamento ou suspiro, intervalos, harmonia, ritmo etc. A segunda diz respeito à imitação de elementos de cenário natural e a terceira se refere às referências de “objetos musicais” que aludem a estilos ou tradições musicais reconhecíveis. A abordagem destes elementos se dá de modo inserido na análise musical e das relações da música com o texto, e não através de uma abordagem sistemática de identificação e catalogação.

## 2.2 O PAPEL DO PIANO

A concepção poética da canção do Romantismo alemão é em grande parte baseada na relação camerística entre piano e canto, uma relação possibilitada pelos amplos recursos deste instrumento, não só do ponto de vista expressivo, mas também em termos de originalidade e caráter diferenciado para cada peça. Neste sentido, pode-se destacar a importância do desenvolvimento da construção dos pianos na época da passagem do século dezoito para o dezenove. Segundo Pignatari (2009, p. 21):

O surgimento do lied, por um lado, está diretamente relacionado a Goethe e ao processo de reciclagem da poesia folclórica que empreende, incentivado por seu mentor, Herder, que cunhou o termo Volkslied (canção popular): por outro, ele acontece paralelamente ao processo de aperfeiçoamento do piano e a consequente superação do cravo e do clavicórdio, que passa a dar-se com maior intensidade a partir de 1770. A superioridade das possibilidades expressivas do novo instrumento (PIGNATARI, 1992) permite a elevação do acompanhamento das canções a um nível de paridade com a poesia (2009, p. 21).

A expansão das possibilidades musicais do piano havia se dado, no século dezoito, não somente através de seu repertório enquanto instrumento solista, mas de modo particular

através de seu papel na música de câmara. Entrando em cena no contexto do baixo contínuo, o piano realiza a transição para uma música de câmara onde o instrumento de teclado passa a ter não só tratamento *obbligato* como passa a ter papel de instrumento principal (RATNER, 1980, p. 138). A importância da música de câmara no século dezoito é destacada por Ratner, que afirma:

A música de câmara era posicionada logo abaixo da música de teatro e de igreja no século dezoito, tanto em importância quanto em dignidade. Ainda assim, servia como mediadora entre textura e tópica. Ela proporcionava algo para todos – duetos e trios simples para iniciantes, obras brilhantes para virtuosos. Mais importante, ao colher material da igreja, do teatro e da sala de concerto, ela podia tratar este material de modo flexível e especulativo, gozando de uma liberdade de retórica e de estrutura ausente no protocolo da igreja e do teatro. Essa tendência especulativa atingiu seu ápice com as obras maduras de Haydn e Mozart e sobretudo nos quartetos mais tardios de Beethoven, mas a música nunca perdia contato com as tópicas; de fato, é na música de câmara clássica que a variedade caleidoscópica do estilo clássico se manifesta de modo mais vívido. (RATNER, 1980, p. 142).

Esse desenvolvimento do piano previamente realizado pelos mestres do classicismo constituiu um material rico que os compositores românticos encontraram à sua disposição para empregar na canção de câmara. Desde estruturas musicais abstratas até a imitação de cenários naturais, o piano oferece opções de acompanhamento que incluem a escrita coral, a realização rítmico-harmônica em figurações contínuas, texturas homofônicas e polifônicas. Além disso, a capacidade que o piano tem de realizar introduções, interlúdios e poslúdios instrumentais, assegura ao *Lied* sua autonomia enquanto gênero de música vocal camerística. Stein e Spillman (1996, p. 62) relacionam uma gama de diferentes estilos de acompanhamento, representados por técnicas diversas do piano: acordes; acordes quebrados em figuras rítmicas repetidas; texturas contrapontísticas com linhas diferentes andando juntas, ou uma contra a outra; textura constante ou mudanças de textura; e marcações variadas de articulação que indicam o agrupamento ou separação de notas e suas respectivas extensões. O acompanhamento pode realizar duas funções básicas no *Lied*: harmônica e melódica. Na função melódica, conteúdo melódico é acrescentado à canção, seja apenas dobrando a melodia do canto, seja por meio de linhas em contracanto. O grau de complexidade na interação da melodia do canto com o acompanhamento pode variar bastante. Conforme Stein e Spillman,

Uma relação mais complexa entre linha vocal e acompanhamento ocorre quando o acompanhamento tem um componente melódico mais proeminente.

Novamente, há aqui uma gama de possibilidades. No caso mais simples, a mão direita do piano dobra a linha vocal, enquanto em exemplos mais complexos, o piano propõe uma contramelodia à linha vocal (1996, p. 62).

É no desenvolvimento do tratamento do piano enquanto instrumento *obbligato* que se encontra a definição de traços essenciais do *Lied*, em contraste à canção do século dezoito, que se fazia acompanhar de linhas de baixo contínuo ou o simples dobramento da melodia sobre um acompanhamento do tipo *basso d'Alberti*, quando não se constituía de uma melodia desprovida de acompanhamento, à qual se acrescentava uma parte de alaúde, violão ou instrumento de teclado *ad libitum* (RATNER, 1980, p. 157). O *Lied*, na sua forma talhada pelos grandes compositores do Romantismo, confere à parte do piano um papel de importância provavelmente inédito na história da canção, sendo este responsável pelo aumento do grau de originalidade de cada canção individualmente considerada. Conforme Pignatari: “Com o *Lied*, a canção torna-se um gênero quase cênico em que a voz é personagem de uma sequência narrativa encenada em uma paisagem pianística.” (2009, p. 21). Trata-se de uma ênfase nos aspectos do caráter e da expressão, que advém de combinação entre música e poesia, e que permite a adoção de uma perspectiva de análise e apreciação amplamente fundamentada no aspecto representativo. Segundo Coelho de Souza (2010, p. 36):

A assimilação do modelo do *Lied* tem diversas implicações. A primeira está na relação texto-música. Nas modinhas, e mesmo no cancionário mais elaborado de Gomes e Coelho Machado, o poema é considerado letra de música, isto é, não precisa necessariamente ter vida autônoma, basta servir ao propósito de suporte do canto. Já o paradigma do *Lied* tem como ideal uma perfeita simbiose entre poema e música, sendo ambos de alta qualidade artística (2010, p. 36).

No que tange o papel expressivo da parte do piano no *Lied*, o aspecto pictórico é um elemento que costuma ser apontado como determinante no gênero. Rosen (2003, p. 125), por exemplo, estabelece um parentesco poético essencial entre paisagem e o *Lied*:

Foi a poesia lírica da paisagem que foi a principal inspiração do desenvolvimento do *Lied* e deu à música vocal a grandiosidade que até então havia sido reservada à Ópera e ao Oratório.

O autor atribui essa mesma importância à paisagem no contexto específico da obra de Schubert, afirmando que, a despeito do caráter dramático de dois de seus mais famosos *Lieder*, *Gretchen am Spinnrade* e *Der Erlkönig*:

A direção em que o gênio de Schubert iria não foi revelada pelo arranjo de textos dramáticos ou de narrativas, mas em seu envolvimento com poemas líricos curtos, na maior parte das vezes descrições sentimentais da natureza – seus primeiros arranjos de Ludmig Höltz dão as indicações mais verdadeiras do poder que mais tarde o compositor manifestaria: sofisticadas evocações breves de rouxinóis, de épocas de colheita e de paixão pesadamente frustrada. (ROSEN, 2003, p. 125).

Pignatari destaca a importância do papel do piano na realização da pintura tonal, afirmando que a despeito da exploração do potencial pictórico do piano não ser uma ideia inédita<sup>16</sup> na época, esse conceito foi potencializado, na época da primeira geração romântica, no âmbito do repertório da canção de câmara. A respeito da evolução dos potenciais pictóricos do piano, Pignatari afirma (2009, p. 22):

Nas mãos de Schubert a pintura tonal, um recurso até então marginal e de gosto algo duvidoso, transforma-se em um material infinitamente maleável que passa a integrar a estrutura mesma das canções, constituindo através do acompanhamento de piano um cenário, uma paisagem mental a ser habitada pela poesia veiculada pela voz.

Quando se considera o papel expressivo da música no *Lied*, contudo, não basta reconhecer o nível pictórico da pintura tonal em termos de imitação de cenários exteriores, mas também quanto ao seu potencial afetivo. Ao diferenciar entre os aspectos expressivo e representativo como possíveis papéis da música no *Lied*, Malin estabelece uma distinção que pode ser considerada paralela à distinção, esboçada até aqui, entre os elementos afetivo e pictórico. O autor afirma:

Do lado expressivo, há os efeitos emocionais transmitidos pela declamação lenta, esforçada, versus uma declamação rápida, agitada ou mesmo apressada; há a uniformidade das formas *volkstümlich*, com a sua franqueza e simplicidades implícitas e há a expansão da declamação e do ritmo fraseológico para realçar uma frase poética particular ou o final de uma estrofe ou canção. Do lado representativo, há figurações que retratam ondas, outros efeitos relacionados com a natureza e a mimese do movimento

---

<sup>16</sup> Pignatari explica que, além de ser um elemento comum na música barroca, a criação de efeitos instrumentais imitativos é um recurso que também aparece concomitantemente com os desenvolvimentos ligados à importância do piano na transição do século XVIII para XIX. O autor cita como exemplo o tratado de J. P. Milchmeyer, de 1797, que “descreve uma grande variedade de efeitos plásticos que podem ser obtidos pela combinação de determinadas figurações do piano com efeitos de pedal (2009, p. 22).

humano (o caminhar, o dançar ou o sacudir de cabeça traveço como no “Maienlied” de Hensel). (2010, p. 95).

A relação entre os elementos afetivo e pictórico pode ser considerada, neste contexto, sob a perspectiva psicológica romântica, que é a de intensificar a imersão no ponto de vista subjetivo. Neste sentido, a paisagem se torna, para o poeta Romântico, um pretexto rico em implicações sentimentais ou simbólicas. Gray (1971) destaca a importância da função expressiva psicológica dos motivos musicais usados na parte do piano em *Lieder* famosos de Schubert, em complemento às leituras programáticas as quais tradicionalmente enfatizam o seu caráter pictórico literal. De fato, Schubert pode ser considerado, entre os compositores do *Lied* germânico, como exemplo provavelmente não equiparado em termos de tratar com equilíbrio os aspectos pictóricos e afetivos da expressividade musical. Através da combinação desses aspectos, Schubert convida cada ouvinte a reconstruir, a seu modo, o universo subjetivo da persona poética. Nos seus grandes ciclos, pode-se identificar a importância da relação entre a persona poética e o mundo a seu redor, relação que se dá essencialmente num âmbito subjetivo. A natureza, ora confidente, ora indiferente ou hostil, pode ser uma interlocutora ou uma fonte de sinais simbólicos, premonitórios. Em *Die schöne Müllerin*, o jovem aprendiz de moleiro e o riacho – segundo Rosen (2003), os dois protagonistas do ciclo – relacionam-se em momentos importantes da progressão dramática do ciclo. O riacho pontua o início e o fim da jornada: primeiro, com seu encanto, seduz o jovem a se aventurar pelo mundo e, ao fim, mostra-se solidário em sua desilusão e convida-o a repousar definitivamente em seu seio.

Este aspecto do *Lied* pode ser comparado com a modificação do status da descrição pictórica na transição para o Romantismo a qual, segundo Rosen, é parte de um processo que pode ser observado na literatura e na própria pintura. De acordo com o autor, uma etapa importante desse processo foi o deslocamento do senso de sublime, das paisagens grandiosas e imensas, em direção ao âmbito da paisagem familiar e mesmo prosaica (2003, p. 174). Desse modo, altera-se o decoro tradicional da correspondência entre estilo e conteúdo – isto é, estilo grandioso para temas grandiosos – e, ao invés disso, através da arte, passa-se a tratar de temas e cenas cotidianas com sublimidade, realizando assim a máxima de Novalis sobre “tornar o familiar estranho e o estranho familiar” (APUD ROSEN, p. 174). De um modo análogo, o *Lied* poderia ser considerado representativo dessa estética que une o prosaico ao sublime, em sua economia de meios e sua tendência para o *Volkstümlich*, ao mesmo tempo em que é

capaz de expressar estados psicológicos e conflitos subjetivos intensos. Pois é no território psicológico que as referências ao mundo exterior devem ser avaliadas na canção de câmara do Romantismo, isto é, no contexto da jornada subjetiva da *persona* poética. Gray argumenta que a habilidade da pintura tonal comumente atribuída a Schubert deve ser avaliada não apenas do ponto de vista descritivo, mas considerando sua carga psicológica. Uma habilidade observada na capacidade de criar figurações pianísticas novas para uma mesma imagem, colando a elas coloridos sentimentais diferentes. Para o autor, a modificação das fórmulas de pintura tonal para, por exemplo, a água em *Die schöne Mullerin*, é um indicativo da capacidade de Schubert em estabelecer referências simbólicas cada vez novas, que não dependem inteiramente da convencionalidade ou de um nível de significação imediata, mas que pedem a contribuição subjetiva do ouvinte, para que, com o auxílio do texto, se estabeleça uma empatia psicológica com a obra. Segundo o autor:

A música para “água” de *Die schöne Mullerin* e o “o som da roda de fiar” em *Gretchen am Spinnrade* são na maioria das vezes os exemplos dados. Contudo, quase nunca Schubert se permite tipos óbvios de pintura tonal ou textual. Ele demonstra habilidade em inventar padrões harmônicos, melódicos e rítmicos os quais atuam como símbolos para ideias presentes no texto. Isto é, ele inventa ideias musicais, normalmente motivos e figurações de acompanhamento, os quais se conformam perfeitamente à nossa ideia do objeto, com pouco ou nenhum intento de descrição musical. (GRAY, 1971, p. 68).

A descrição feita por Gray do procedimento schubertiano com relação à pintura tonal sugere que um dos seus critérios pode ter sido a exploração das propriedades afetivas do pictorialismo, de um modo que remete àquela terceira categoria de Engel, em que se enfatiza a impressão que determinado objeto causa na alma, mais do que o objeto em si. Isto é, um procedimento pictórico que convida a participação do ouvinte para a construção do cenário e não desconsidera, pelo contrário, toma como pressuposto o papel do texto em sua importância no processo de construção imagética e afetiva. Neste sentido, pode-se mencionar o quanto uma mesma imagem pictórica foi explorada de modos diferentes por Schubert, de acordo com os seus contextos afetivos específicos.

Com suas quiáleras e registro entre médio e agudo na tonalidade de sol maior, a figuração arpejada do piano em *Wohin* (nº 2 de *Die schöne Mullerin*) confere à descrição do riacho uma qualidade fluida e delicada, apropriada ao frescor do entusiasmo do jovem andarilho que resolve aceitar o “convite” da natureza para

explorar novos caminhos. “Ouço o murmúrio de um riacho...” e “É esse então o meu caminho? Fala, ó riacho! Para onde?”

The image shows the beginning of Schubert's song 'Wohin'. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment consists of a continuous sixteenth-note pattern in the right hand, starting on D4 and moving up to C5, and a bass line in the left hand consisting of quarter notes D3, E3, F#3, and G3. The lyrics 'Ich hörf ein Bäch-lein rau - schen' are written below the vocal line.

FIGURA 2.1: início de *Wohin* (Schubert).

A representação do riacho tem o seu caráter modificado quando, após ter avistado um moinho, o poeta começa a se perguntar se era àquele destino que o riacho o conduzia: ao local que oferecia não só um possível trabalho mas a perspectiva de conhecer a bela filha do moleiro. O jovem aventureiro se pergunta se teria sido a moça quem enviou o riacho para guiá-lo. A figuração do piano, agora num registro um pouco mais grave, com andamento mais lento, freia a sua atividade para assumir um tom mais contemplativo.

The image shows a section of Schubert's song 'Danksagung an den Bach'. It features a soprano vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The soprano line starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment consists of a continuous sixteenth-note pattern in the right hand, starting on D4 and moving up to C5, and a bass line in the left hand consisting of quarter notes D3, E3, F#3, and G3. The lyrics 'War es al - so ge - maint, mein rau - schen-der Freund,' are written below the vocal line.

FIGURA 2.2: Schubert, *Danksagung an den Bach*.

Também é diferente o “ânimo” associado ao riacho, num ponto mais tardio do ciclo, num momento menos entusiasmante ao lado de sua amada, quando o poeta contempla o



reflexo, na água, de sua imagem. Ele vê, nesse quadro, o reflexo do céu; enquanto é invadido por pressentimentos melancólicos, o poeta é convidado pelo riacho, que se mescla com a imagem do céu, para que se junte a ele – segundo Rosen, o primeiro convite à morte a aparecer no ciclo (2003, p. 176). “E sobre as nuvens e estrelas, murmurava o riacho; e chamava, cantando e retinindo [*mit Singen und Klingen*]: vem comigo!”. A figuração do riacho, aqui menos evidente do ponto de vista da pintura tonal, emerge como interlúdio instrumental no contexto de um acompanhamento em disposição coral, onde a presença do cromatismo reiterado (mis - fás) traz ambiguidade harmônica (ao sugerir a tonicização da relativa menor) e contribui para dar à progressão harmônica um colorido melancólico.

The image displays a musical score for Schubert's 'Thränenregen'. It is divided into two systems. The first system features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in G major (one sharp) and 6/8 time, with lyrics in German: 'Wir schau - ten so trau - lich zu - sam - men hin -'. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff, with a prominent chromatic arpeggiated pattern in the right hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'ab in den rie - seln - den Bach.' and the piano accompaniment, which includes a 'C' (Cello) part in the treble staff and a 'Pno.' (Piano) part in the bass staff. The piano accompaniment continues with the same chromatic arpeggiated pattern.

FIGURA 2.3: trecho de *Thränenregen*, Schubert.

No ciclo *Winterreise*, Schubert explora ainda outras imagens e conotações associadas à água e à natureza. Em *Auf dem Flusse* (Fig. 2.9), a melodia em seus ritmos pontuados, em contraste ao simples arpejamento do baixo com acordes em contratempo representa,



para Malin (2010, p. 98), o “repouso de algo que outrora se movia com força e energia” (*Tu, que uma vez corrias tão alegremente, ó rio límpido e silvestre*). Lewin (2006) também destaca a imagem do rio que outrora se movia numa torrente vibrante, mas que se encontra agora sob uma crosta rígida. Segundo o autor, Schubert estabelece uma relação simbólica entre a imagem do coração da personagem poética e o cenário, de dois modos: primeiro, o desenho de uma aliança quebrada, raspado na crosta gelada, remete ao seu coração partido; segundo, o poeta se pergunta se seu coração não é como o rio onde, sob a crosta gelada ainda há torrentes de movimento – assim, o poeta nutre a esperança de que em seu coração também haja vida, abaixo de um córtex rígido, regelado.

Em *Lieder* de Schumann também se pode identificar a habilidade de explorar recursos pictóricos do piano, em associação a implicações afetivas. Em *Mondnacht*, a quinta canção do *Liederkreis* Opus 39, onde os temas poéticos da noite e da natureza são abordados em íntima conexão com o anseio do poeta romântico, a parte do piano é notavelmente sugestiva, parecendo ser o retrato fiel dos sentimentos inspirados pela visão de um céu noturno enluarado, cintilantemente estrelado. Com o apoio semântico do texto, a música recebe uma chancela interpretativa que torna praticamente inequívoco o seu poder imagético:



6

C

Es war, als hätt' der Him - mel

6

Pno.

FIGURA 2.4: Schumann, *Mondnacht*.

Na canção nº 8 do mesmo ciclo, o componente pictórico é menos definido, mas ainda assim sugestivo de ruídos da floresta, como o murmúrio de riachos e o canto de rouxinóis, ambos mencionados no texto. Ao mesmo tempo, do ponto de vista afetivo, denota um estado psicológico de agitação.

**Zart, heimlich**

Canto

Ich hör' die Bäch - lein

Piano

*mf*

FIGURA 2.5: Schumann, *In der Fremde*.

Em Brahms, o tratamento da parte do piano é relativamente mais abstrato, ainda assim numa canção como *Feldeinsamkeit* Opus 86 n° 2, a tranquilidade do ritmo harmônico sobre um pedal de tônica, pode ser considerada, juntamente com a amplitude do gesto ascendente traçado pelos acordes, sugestiva do cenário apresentado pelo poema:

Ich ruhe still im hohen grünen Gras  
Und sende lange meinen Blick nach oben,...

Descanso tranquilamente na relva verde e alta  
E por um longo tempo, lanço o olhar ao alto...

The image shows a musical score for Brahms' 'Feldeinsamkeit' Opus 86 n° 2. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Ich ru - he still'. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. The vocal line starts with a half note, followed by a quarter note and a half note. The piano accompaniment features a series of chords and single notes, with a long melodic line in the right hand.

FIGURA 2.6: Brahms, *Feldeinsamkeit* Opus 86 n° 2.

Mais tarde, a menção à morte é ambientada por uma passagem em oitavas realizando, em arpejos descendentes, uma tríade diminuta e um acorde de sexto grau abaixado que,

ao alcançar o sin, adquire a sonoridade de uma harmonia de sexta aumentada invertida.<sup>17</sup>

The image displays two systems of musical notation for Brahms' *Feldeinsamkeit*. The first system features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in 4/4 time, with lyrics: "Träu - me wie schö - ne stil - le Träu - me". The piano part consists of a right hand with a flowing sixteenth-note melody and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, with lyrics: "mir ist, als ob ich längst ge - stor - ben bin und zie - he se - lig". Below the piano part, harmonic analysis is provided: "fã(m): ii°" under the first measure, "6al(inv.)" under the second measure, and "V7" under the third measure. The piano part continues with a similar texture, featuring a more active right hand melody.

FIGURA 2.7: Brahms, *Feldeinsamkeit*, trecho explorando mistura modal.

Mir ist, als ob ich längst gestorben bin  
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

Sinto como se estivesse há tempos morto  
Flutuando em beatitude pelo espaço eterno.

<sup>17</sup>É notável a semelhança deste trecho, em termos de textura e harmonia, com a passagem que conclui a seção central de *Ora dizer-me a verdade* Op. 12 nº 1 de Nepomuceno (fig. 4.31).

A volta ao modo maior, ao final da canção, faz a morte ter seu sentido transfigurado com a presença da ideia, cara aos românticos, de um repouso final trazido pela união à natureza.

No *Lied*, a escrita instrumental revela sua verdadeira função, uma função poética voltada à realização da relação entre música e texto segundo um ideal de organicidade. Além disso, pode ser considerada em termos das discussões sobre a definição da música e da linguagem e das conjecturas românticas sobre as origens musicais da linguagem. Tal hipótese, que emerge de ideias já em voga no contexto pré-romântico, o que se pode ver na própria doutrina sobre a música enquanto imitação de uma linguagem expressiva primordial (ROSEN, 2003, p. 60), promove, no caso do *Lied*, uma redefinição dos papéis da música e do texto no caso da música vocal. O papel do piano é de função fundamental nesse contexto pois abre, na suas amplas possibilidades de relacionamento com a linha vocal, espaços de diálogo com a parte do canto, sendo esta a principal representante da linguagem verbal na canção. Ao mesmo tempo, o piano traz a dimensão da música instrumental que, com sua riqueza semântica, contribui para a ampliação do espaço expressivo e poético.

## 2.3 UNIDADE DE CARÁTER E FIGURAÇÃO PIANÍSTICA

Assim como a questão da expressividade e dos afetos, a unidade de caráter era um tema presente na teoria e crítica musical no século dezoito. No contexto de classificação dos estilos e bem da relação dos estilos com os afetos, emergiram preocupações com relação à indefinição ou desordem que poderia resultar da mistura indiscriminada de estilos. Assim, considerava-se que os estilos alto, médio e baixo – todos bons em si – poderiam degenerar, segundo fazendo surgir, respectivamente, os estilos pomposo, desordenado ou desigual e o insípido ou medíocre (MIRKA, p. 5). A preocupação com relação aos maus resultados que poderiam surgir da mistura indiscriminada de estilos remete, por sua vez, à questão do caráter e da unidade de caráter na composição. É interessante observar a distinção feita por Sulzer, segundo Mirka, entre sentimento e caráter, sendo o primeiro circunstancial, efêmero, e o segundo mais estável, contínuo; o que reforça a conexão do conceito de caráter e a ideia de unificação. Enquanto Sulzer identificava certos gêneros específicos com determinandos tipos de caráter (como as danças), em outros, de maiores proporções, como sinfonias,

sonatas e concertos, a determinação do caráter ficava a cargo do compositor. Além disso, Segundo Mirka:

A distinção observada por Sulzer entre composições pequenas de caráter determinado e composições maiores de caráter indeterminado é adotada por Koch, no *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93). Segundo o teórico, composições pequenas – entre as quais ele inclui danças e marchas – “visam suscitar somente um sentimento,” enquanto em composições maiores “diferentes tipos de sentimentos se sucedem”. Koch preserva essa distinção e retoma as discussões de Sulzer sobre composições pequenas no *Musikalisches Lexikon* (1802). (2014, p. 21).

Ao mesmo tempo em que as grandes formas instrumentais tiveram defendida a sua prerrogativa de incluir afetos diversificados, também aí o desejo dos críticos por certa unidade se manifestou. Daí surgir a ideia de que os diversos afetos de uma obra fossem aglutinados em torno de um caráter único, ou seja, que obras instrumentais de longa duração manifestassem unidade de caráter. Esse conceito revela uma analogia entre afeto musical e temperamento ou caráter humano, sendo portanto um atributo particularmente identificado primeiramente na literatura, mas também em gêneros de música vocal em que há personagens, como óperas, oratórios, cantatas e canções. Conforme Mirka (2014, p. 7):

O conceito de caráter entrou no discurso sobre música com os escritos de Scheibe, que os herdou de seu professor, Johann Christian Gottsched. No *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730), Gottsched explica que o caráter abarca toda a disposição de uma dada pessoa, o que consiste de inclinações naturais e hábitos adquiridos e se manifesta por meio de sentimentos, atos e palavras.

Assim, a unidade de caráter ligava-se a um princípio de verossimilhança das personagens, segundo o qual o traço predominante do caráter de cada personagem devia ser apresentado sem contradição. E, se a primeira etapa da aplicação do conceito de caráter na música se deu em gêneros vocais, não tardou para que esse princípio tivesse sua aplicação estendida à música instrumental. Segundo Sulzer:

Toda composição, seja vocal ou instrumental, deveria possuir um caráter definido e ser capaz de suscitar sentimentos específicos nas mentes dos ouvintes. Seria insensato da parte do compositor começar a compor sem ter estabelecido o caráter de sua obra. Ele deve saber em que medida a linguagem que irá estabelecer é a de um homem orgulhoso ou humilde, corajoso ou tímido, suplicante ou autoritário [*eines Bittenden oder Gebietenden*], terno ou tempestuoso. Mesmo que ele se depare com seu tema por acaso, ou o selecione arbitrariamente, ele deve ainda assim examinar o

seu caráter cuidadosamente de modo que possa sustentá-lo enquanto compõe. (Apud MIRKA, 2014, p. 8).

O valor da unidade de caráter constituiu um campo em que se revelava uma anteposição entre críticos do norte alemão e o estilo instrumental italiano ou do sul alemão, no que se refere à suposta falta de equilíbrio de estilo e caráter demonstrado por compositores representantes deste estilo. Do ponto de vista dos críticos do novo estilo instrumental italiano, a justaposição de afetos violentamente contrastantes podia ser um recurso importante em circunstâncias especiais, normalmente em tragédias, mas neste caso os eventos seriam explicados pelo texto. Na música instrumental, entretanto, a ausência de uma trama dramática textual implicava em evitar, na visão destes críticos, contrastes excessivos ou misturas de caráter. Além disso, cabe observar, com Mirka (2014, p. 9), que o valor da seriedade pode ser identificado como provável fundamento subjacente à condenação do estilo italiano ou sulista, uma vez que:

[...] as misturas estilísticas e afetivas características do estilo sulista de música instrumental não comportavam comparação com a tragédia. Ao invés disso, se assemelhavam à comédia vienense, um gênero teatral aos moldes da *commedia dell'arte* italiana. Em última análise, a acusação de “desordem” e “mixórdia” levantada contra o novo estilo instrumental era uma acusação contra seu espírito cômico.

A valorização da seriedade no contexto da questão do caráter na música se observa ainda à medida em que este aspecto era abordado em termos de analogia com o caráter dos indivíduos. Neste sentido, falava-se de unidade de caráter de modo análogo à integridade moral de uma pessoa. Na opinião de teóricos como Sulzer, a mistura incoerente de sentimentos numa obra musical a tornaria semelhante a pessoas que em seu proceder e modo de pensar mostram ausência de um caráter definido (MIRKA, 2014, p. 8).

No contexto do Romantismo musical alemão, a valorização da unidade de caráter pode ser identificada na predileção pelas peças características. Nessas peças, desenvolvidas notavelmente no âmbito do repertório pianístico, o caráter é propiciado não só pela unidade motívica do ponto de vista melódico, mas pela consistência dos padrões de figuração de realização rítmico-harmônica, elemento responsável por grande percentual da originalidade e identidade própria de cada peça. Este aspecto da composição parece retomar aquele traço do estilo Barroco, segundo o qual uma peça instrumental tem seu caráter determinado pela unidade de afeto, o que se manifesta, do

ponto de vista musical, na dimensão temática, no caso de fugas, ou textural (figuração), no caso de prelúdios. Traço identificado por Rosen como paralelo entre o *étude* romântico – em particular os de Chopin – e a estética do Barroco, afirmando que:

Com sua textura homogênea, na qual a figuração dos compassos iniciais é geralmente desenvolvida sem cessar até o fim, o estudo é o produto mais notável da revivescência romântica do Barroco. (2003, p. 64).

Nas peças para piano românticas, as dimensões temática e textural muitas vezes se confundem, à medida em que o motivo melódico será encontrado em meio a uma figuração obstinada característica, como se pode observar em Improvisos de Schubert e em ciclos de Schumann.<sup>18</sup> Chopin. Frequentemente, a própria figuração é o motivo, como em Prelúdios e Estudos de Chopin. Os compositores românticos demonstraram uma capacidade altamente prolífica de descobrir padrões de figuração pianística originais e portadoras de identidade e caráter, tendo concretizado isso na composição de peças que se desenvolvem inteiramente com base na manutenção de um único padrão, senão na peça inteira, ao menos como elemento determinante de cada seção. De fato, é notável perceber, apenas para citar o exemplo mais evidente, que em cada um de seus Estudos, Chopin tenha inventado um tipo diferente de figuração, cada um dotado de um grau notório de diferenciação musical – além, evidentemente, da dificuldade técnica a que se propunham abordar.

Assim como nas peças instrumentais, a questão da homogeneidade da figuração pode deve ser considerada um aspecto indicativo importante da presença do critério da unidade de caráter no *Lied*. Trata-se de um aspecto que pode ser avaliado em relação com os elementos textural e idiomático da parte do piano, sendo obtido por um tratamento motivico ou original da figuração pianística. Neste sentido, também é possível levar em conta o poder da repetição enquanto elemento condutor de estados psicológicos, aspecto que encontra expressão na regularidade rítmica das figurações pianísticas. Malin (2010, p. 97) afirma que:

Ostinatos rítmicos são onipresentes nas canções de Schubert e criam miríades de efeitos de movimento e repouso. Quando uma figura se repete sem mudança, há movimento na figura mas repouso entre as iterações. Quando uma figura se repete com mudança, ela traça arcos de movimento mais amplos. Para citar apenas três exemplos para o momento, há o movimento de

<sup>18</sup> Ver por exemplo em Schubert Op. 90, seção A do n° 2 em Mi bemol e o n° 4 em Lá bemol; em Schumann, Novellate Op. 21 n° 2, a primeira peça do Phantasiestücke Op. 12, a segunda peça do Drei Romanzen Op. 28, a Arabesque Op. 18, entre outras.



caminhar dos acordes repetidos, identificado por Susan Youens como um tropo recorrente em *Winterreise*, a figuração de fiar em “Gretchen am Spinnrade”, que se repete e muda para criar um drama em miniatura impressionante e a tripla repetição daquela figura misteriosa no começo de “Suleika I”, emergindo para a consciência à medida em que sobe por três oitavas.

De fato, parece supérfluo realizar um levantamento de canções de Schubert em que se observa o tratamento característico, contínuo e regular da figuração de acompanhamento do piano. Desde a canção de início do ciclo *Die schöne Müllerin*, com seu ritmo ostinato de semicolcheias sobre um baixo grave de oitavas quebradas até os arabescos sobre um bordão de quinta, que se alternam com as enunciações melódicas da linha vocal em *Der Leiermann* (*Winterreise*, nº 24), poder-se-iam citar muitos exemplos.

Canto

Das Wan - dern is des Müll - lers - Lust, das Wan - dern,

Piano

*p* *mf*

FIGURA 2.8: *Das Wandern*, Schubert.

Canto

Drü - ben hin - term Dor - fe steht ein Lei - er - mann

Piano

*p* *mf*

FIGURA 2.9: *Der Leiermann*, Schubert.

Em Schumann também se observa o tratamento regular das figurações pianísticas. Em diversos números do Op. 39 e do Op. 48, os padrões se mantêm substancialmente inalterados ao longo de cada canção. Mesmo em canções em que não há atividade rítmica suficiente para sugerir algum tipo de ostinato, como em *Auf einer Burg* (Op. 39, nº 7), sua escrita coral alusiva a texturas de estilo erudito ou de igreja mantém-se consistente ao longo de toda a canção, como elemento expressivo que se reporta às imagens arcaicas do texto, mas ao mesmo tempo como um componente que dota a canção de caráter e individualidade poética. De tendência relativamente mais abstrata quanto ao tratamento pictórico do piano, as canções de Brahms também se caracterizam pelo tratamento individualizado, original da parte do piano de cada canção, ao mesmo tempo em que apresentam maior propensão à modificação de acordo com diferentes frases ou seções. Ainda nessas canções se observa que a regularidade da figuração se faz presente, internamente a cada frase ou seção e tendem a acompanhar ou enriquecer a relação expressiva entre música e texto. Podem-se citar os exemplos do Op. 43 nº 3, Op. 63 no 4 e 5, o Op. 106 nºs 2, 3 e 4, Op 105 nºs 1 e 2. O *Lied Wie melodien zieht es mir* op. 105 nº 1 exemplifica o uso de figurações arpejadas características de Brahms, que realizam a harmonia dando um sentido direcional à textura do acompanhamento, com o foco alternando entre a direção ascendente e descendente. Figurações ondulantes como essa aparecem em outros *lieder* de Brahms, como *An die tauben* opus 63 nº 4 e *Heimweh II*, opus 105.

A importância do papel do piano no *Lied* deve ser considerada em suas múltiplas contribuições a esse gênero. Mais do que uma opção de acompanhamento, a função do piano é reavaliada no domínio do *Lied*, no sentido de se realizar uma fusão entre as partes do canto e instrumental, além de propiciar uma ampla gama de

possibilidades expressivas. Seja do ponto de vista da representação pictórica, seja para suscitar os afetos desejados, a riqueza idiomática do piano o torna parte integrante da canção de câmara do Romantismo, mas também do ponto de vista deste que é um aspecto menos lembrado quando se fala do *Lied*: o fato de se tratar de um gênero onde a parte do instrumento é diretamente relacionada à criação da originalidade e do caráter individual de cada peça.

## 2.4 ABERTURA E ESTÉTICA DO FRAGMENTO

Ferris afirma que “o fragmento é uma das noções centrais da teoria literária romântica, tal como formulada pelos membros do círculo de Jena na virada do século XIX.” (2000, p. 62). A ideia do fragmento assume funções diversas no contexto da poética romântica: ao pôr em cheque o fechamento das estruturas e de certo modo a própria determinação semântica da linguagem, redefine a atitude tanto da composição quanto da fruição artística. Uma das características da atitude romântica para com a fruição musical, assim como na literatura, por exemplo, era a de deixar parte do significado da obra a cargo da imaginação da audiência, convidada a completar as lacunas e interpretar os sentidos sugeridos. Ao mesmo tempo, o fragmento e a abertura têm a propriedade de promover, em determinados níveis, uma sensação de unidade organicista no todo. Por exemplo, a abertura ao nível interno das partes de uma obra pode propiciar a ideia de uma fusão, um amálgama das partes na dimensão do todo. O mesmo pode se dar no âmbito da obra de um escritor ou artista: a dissolução dos contornos individuais de cada composição pode promover uma espécie de diálogo ou relacionamento entre elas, no contexto da obra geral do artista.

De acordo com Ferris, (2000, p. 62), o conceito de fragmento assume proeminência na forma de expressão de autores como Friedrich Schlegel, ao mesmo tempo em que se relaciona com a visão romântica da natureza e do ser enquanto processo, isto é, um crescimento contínuo – um *vir a ser*. Assim como o indivíduo estaria sempre em busca, porém nunca atingindo a auto-realização, a poesia romântica também está num perpétuo “estado de vir a ser”. Dentro desta perspectiva, Schlegel afirma:

Outros estilos de poesia são acabados, podendo hoje ser completamente analisados. O estilo romântico de poesia ainda está num estado de vir-a-ser;

essa é de fato sua verdadeira essência, a de que está sempre apenas vindo a ser e nunca pode ser perfeita. (APUD FERRIS, p. 62).

Eis os contornos, para Schlegel, da antinomia entre a poesia romântica e clássica, ou entre a poesia moderna e a poesia da antiguidade: a poesia romântica tem algo de inacabado, certa indefinição que aponta para uma realização que se dará além dela mesma. Schlegel, após partir de um ponto de vista histórico, acaba por defender uma universalização desse conceito, afirmando que toda a poesia deveria ser poesia romântica. A importância da noção de fragmento para os românticos também é destacada por Rosen, que afirma que esta noção já era estabelecida na literatura na época que Schumann escreveu o ciclo *Dichterliebe*. Descrevendo o fragmento romântico como sendo “ao mesmo tempo completo e arrancado de um todo maior”, o autor afirma:

[O fragmento] passou a existir com o movimento romântico inicial na Alemanha, o círculo de jovens artistas, filósofos, cientistas e poetas em Jena durante os últimos anos do século dezoito, e foi por um breve período sua principal forma de expressão: ele caracterizou o movimento. (2003, p. 48).

Uma imagem curiosa, a do ouriço, era apresentada por Schlegel para ilustrar sua definição do fragmento: “Um fragmento deveria ser como uma pequena obra de arte, completa em si e separada do resto do universo, como um ouriço” (APUD ROSEN, 2003, p. 48). Rosen nos auxilia a compreender a imagem:

O ouriço (diferente do porco-espinho, que dispara seus espinhos) é uma criatura amigável que se torna uma bola quando ameaçado. Sua forma é definida, mas ainda assim é borrada nas extremidades. Essa forma esférica, orgânica e idealmente geométrica, era adequada ao pensamento romântico: sobretudo, a imagem se projeta para além de si de uma forma provocativa. O fragmento romântico faz sangrar só aqueles críticos que o manuseiam sem cuidado. (2003, p. 48).

O gênero literário por excelência do fragmento era o aforismo, ou as máximas, forma de expressão bastante empregada por escritores e polemistas franceses já no século dezessete. A publicação de obras apresentadas como fragmentos tornou-se habitual antes mesmo dos fragmentos de Schlegel, mas este autor ajudou a dar a este gênero suas feições românticas (ROSEN, 2003, p. 50). Gusdorf (1985), por sua vez definiu o aforismo nos seguintes termos:

...característica do procedimento intelectual de Schelling, de Novalis, de Ritter, de Troxler, de Oken, assim como mais tarde de Nietzsche. O aforismo condensa a luz fugitiva de uma centelha de pensamento. (1985, p. 80).

E novamente conforme Rosen (2003, p. 50), “Schlegel deu ao gênero (o aforismo) uma base mais firme quando sugeriu que o estado fragmentário não era um mal necessário, mas uma virtude positiva”. Além de seus próprios, Schlegel publicou fragmentos de Schleiermacher, de Novalis e de seu irmão August Wilhelm. Eventualmente, o fragmento tornou-se uma estética que, conforme Rosen, “difundiu-se gradualmente na literatura, com influência considerável sobre as outras artes” (2003, p. 50). Rosen afirma que Schumann foi o maior representante musical dessa estética. De fato, duas características observadas nas canções de Schumann podem ser consideradas indicativas dessa estética: a brevidade e o fator da abertura, em diversos níveis da composição.

No contexto da música, é possível estabelecer uma relação entre a estética do fragmento e a crise de gêneros observada, segundo Ferris, por Schumann. Essa crise pode ser apreciada em duas tendências observadas no romantismo, de acordo com o panorama apresentado pelo autor: a redefinição de gêneros consagrados, numa dissolução de seus contornos (como preconizado por Schlegel na literatura); e a busca por novos gêneros. Ferris destaca a posição de Schumann no que diz respeito à constatação dessa crise: ao mesmo tempo que o compositor alemão tinha em alta conta os grandes gêneros instrumentais como a Sonata e o Concerto, considerava que tais modelos se encontravam em declínio. Diante de tal constatação, Schumann conclamava que os artistas passassem a se concentrar “naquilo que é novo” (2000, p. 71). Ao mesmo tempo, Schumann deparava-se com certo vácuo em termos de formas que pudessem suplantar os consagrados modelos clássicos. De acordo com Ferris (2000, p. 73):

A visão de Schumann sobre os gêneros é em grande medida análoga à de Schlegel. Schumann acreditava que o estilo clássico tinha sido trazido ao seu cabo e que os gêneros clássicos – aqueles baseados no ciclo da sonata – tinham alcançado o término de seu curso. Mas, uma vez que nada tinha ainda aparecido e que pudesse substituir a sonata, a música da época de Schumann, muito como a literatura do tempo de Schlegel, era transitória e os gêneros românticos estavam num estado de confusão.

Schumann nutria entusiasmo para com as pequenas formas, ainda que não as tivesse em mesma estima que as grandes formas clássicas. Neste contexto, valorizava as peças características, isto é, peças únicas que, por sua individualidade, parecem questionar o conceito de gênero, ao mesmo tempo se impõem como um gênero em si. Schumann

identificou, em alguma medida, um novo vigor criativo, que considerava ausente nos jovens que compunham nas antigas formas, na produção de peças individuais, incluindo estudos para piano, os quais o compositor via como peças características. É o que se observa, segundo Ferris, na sua crítica dos *Études* Op. 16 de Stephen Heller (1813-1888). Segundo Ferris:

Schumann escreve que em acréscimo ao “trabalho de dedos” que se espera encontrar nestes estudos, pode-se encontrar mais, “a saber, peças características em uma sucessão colorida”. O entusiasmo de Schumann a respeito de se usar um gênero ostensivamente pedagógico para compor música com intenção expressiva é tipicamente romântico. (2000, p. 73).

Enquanto reconhecia que peças como estas não seriam capazes de substituir as grandes formas em pé de igualdade, Schumann via nelas o benefício de propiciarem uma oportunidade de auto-realização para o artista, processo fundamental para o desenvolvimento de uma nova arte (2000, p. 74). Neste contexto surge a importância da miniatura, do ciclo e das peças características, que se mostrariam como campo fértil para a exploração da estética do fragmento. Pois é possível afirmar que a valorização de novos gêneros autônomos, de dimensões curtas, no contexto do Romantismo, traduz uma relação com as ideias acerca do fragmento e sua relação com a unidade e o todo. Neste contexto, pode-se apreciar a relevância do *Lied* se levarmos em conta, simultaneamente, seu caráter fragmentário, suas dimensões breves e a união com a literatura. Em sua junção particular de potencialidades, o *Lied* pode ser considerado um dos gêneros que concretizam em música a poética do fragmento romântico, apto a ocupar parte do vácuo gerado por aquela crise de gêneros constatada por Schumann.

Ao mesmo tempo em que era afeito ao fragmento, o Romantismo também valorizou a ideia da unidade, critério que, junto com o desprezo pela convenção e a valorização da originalidade, foi um dos fundamentos da estética romântica (MEYER, p. 225). O ideal de unidade no Romantismo, ao invés de se expressar através da proporção e do equilíbrio entre as partes, como no classicismo, manifestava-se segundo um conceito naturalista de organicidade, o qual remete à cosmovisão e à filosofia da natureza românticas. Conceito que se traduz no apreço pelas formas naturais, orgânicas, que manifestam uma perfeição quase misteriosa, de que o homem dificilmente se apropria somente por meio de suas distinções racionais e ciências especializadas, e que diz respeito à relação recíproca entre as partes e o todo. A expressão poética dessa ideia pode ser encontrada em aspectos importantes do estilo musical romântico e

particularmente no *Lied*. Nos *Lieder* de Schumann, os elementos de fragmentação e ao mesmo tempo continuidade entre as partes do canto e do piano foram destacados por Rosen (2003) e Gray (1971). Rosen afirma, sobre a primeira canção do ciclo *Dichterliebe*, de Schumann:

A primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann começa no meio e termina como começou – um emblema de desejo insatisfeito, de anseio eternamente renovado. A introdução retorna não apenas antes da segunda estrofe mas no final também. Ela começa como se continuasse um processo já em andamento e termina não resolvida, numa dissonância. (2003, p. 41).

A dimensão do fragmento se manifesta de modo particular nos ciclos de canções, segundo Ferris:

Nos termos da teoria estética de Schlegel, o ciclo é um exemplo do estilo romântico. As peças de que se compõem tendem a ter uma qualidade inacabada e aberta que resulta da sua brevidade extrema e da maneira pela qual desestabilizam padrões convencionais da estrutura musical. (2000, p. 77).

Segundo Rosen, Schumann constitui um caso representativo disso, tendo sido bem sucedido em criar ciclos de canções que não podem ser executadas separadamente sem que haja prejuízo do sentido de unidade. Isto é, ao mesmo tempo em que apresentam algum princípio unitivo, os seus ciclos não o fazem de maneira explícita, desafiando assim a percepção clássica da unidade. O autor afirma:

O fragmento romântico é, portanto, uma estrutura fechada, mas sua finitude é uma formalidade: pode estar separado do resto do universo, mas implica a existência do que está fora de si não por meio da referência mas por sua instabilidade. A forma não é fixa mas é dilacerada ou explodida pelo paradoxo, pela ambiguidade, assim como a canção de abertura do *Dichterliebe* é uma forma circular, fechada, na qual começo e fim são instáveis – implicando um passado antes da canção começar e um futuro após seu acorde final. (2003, p. 51).

É justamente essa dialética entre unidade e fragmento que parece ser, para Ferris, parte da resposta para a busca de uma compreensão da ideia poética de unidade nos ciclos românticos de canções, em particular de Schumann. O autor afirma:

A parte questiona a possibilidade do todo, por causa da maneira com que subverte as convenções e expectativas da forma musical. Mas ao mesmo tempo, esse próprio questionamento se utiliza de nosso desejo inato por fechamento e assim cria a necessidade de uma totalidade mais ampla dentro da qual a peça individual pode ser colocada. Acredito que é essa tensão



criativa, talvez mais do que qualquer outra coisa, que define o ciclo do século dezenove. (2000, p. 91).

Gray destacou o tratamento orgânico da relação entre os componentes musicais do *Lied* de Schubert, ainda que tenha afirmado que Schubert concretiza essa relação sobre fundamentos estéticos mais devedores de uma concepção clássica de equilíbrio. O autor destaca aí a importância do princípio de coesão orgânica, responsável por parte da determinação do caráter musical e da ambientação psicológica do poema num *Lied*. Segundo Gray:

A síntese é alcançada através da fusão inseparável de elementos iguais. Isto é, numa canção de Schubert, o poema não é o elemento mais importante, nem a melodia e tampouco o acompanhamento; cada um mantém uma importância igual e deve ser tratado como o equilíbrio apropriado na execução. (1971, p. 66).

Princípio que prevê a participação dos componentes individuais numa totalidade abrangente. Mesmo em Schubert, cujo senso de equilíbrio levou Gray a afirmá-lo como compositor clássico, há uma tendência para a unidade entre os diferentes componentes da canção que revelam um aspecto importante da poética romântica. Aliás, é o próprio Gray quem afirma que:

[...] numa canção de Schubert, o poema não é o elemento mais importante, nem a melodia ou o acompanhamento; cada um mantém uma importância igual e deve ser conduzido com o equilíbrio apropriado na execução. (1971, p. 66).

É verdade que é o equilíbrio que permite que o autor defenda o caráter clássico da canção de Schubert, mas ao mesmo tempo é preciso reconhecer que esse mesmo equilíbrio pode ser visto à luz de uma atitude organicista romântica que revê a relação clássica entre melodia e acompanhamento. Ao descrever parâmetros para uma definição geral do gênero da canção, Gray parece estar formulando o programa poético do *Lied* romântico:

Apesar da natureza poética da música e da natureza musical da poesia, uma fusão séria de ambos simultaneamente na canção é uma tarefa difícil. Um poema de qualquer força é uma obra de arte independente, que não precisa de nada para a sua realização. Uma peça de música instrumental de qualquer mérito também é uma obra completa que não necessita de nada além dela mesma para elucidá-la ou explicá-la. Ao contrário da opinião amplamente defendida, uma grande canção não elucida ou expressa, a princípio, um poema, ainda que milhares de obras medíocres realmente tentem fazê-lo; ao



invés disso, esses aspectos diversos e variados coalescem de modo que uma nova obra, um novo todo, uma Gestalt, é formada, a qual, ainda que feita de suas partes constituintes independentes – poesia, melodia, voz e acompanhamento – é maior do que cada uma delas individualmente e maior do que a sua mera soma. (1971, p. 65).

Se a relação entre as partes e o todo no ciclo romântico remete à relação entre fragmento e unidade, também ao nível individual das canções, na dimensão da estruturação harmônica, é possível notar a presença do fragmento. Para Stein e Spillman, a importância da dimensão estruturante da harmonia e da tonalidade, no *Lied*, é semelhante à da música instrumental, com o acréscimo da dimensão do texto: o movimento em direção à resolução, um dos componentes fundamentais da música tonal, pode ser também um elemento importante para exprimir conteúdos afetivos do texto.

O movimento em direção ao encerramento ou à tônica final é um dos elementos constantes na música tonal e quando esse impulso direcional é compreendido e sentido por um músico, ele pode ser transmitido à audiência por meio de nuances interpretativas. Essa necessidade de encerramento também é uma metáfora perfeita para muitas emoções presentes na maioria dos textos poéticos: uma resolução final de anseios, desejos, ímpetos, a busca por libertação, a busca pela realização e assim por diante. (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 106).

Stein e Spillmann destacam a importância de se poder estabelecer analogias entre a polaridade tônica-dominante e o papel da estruturação harmônica e formal do *Lied* nas relações com o texto:

No contexto do gênero Lied, o uso da polaridade tonal é diretamente conectada aos requisitos do texto: a tensão da polaridade pode refletir inúmeros tipos de problemas ou dialéticas poéticas diferentes, bem como a resolução da tensão musical pode retratar muitos tipos diversos de desfechos ou resoluções poéticas (STEIN E SPILLMANN, 1996, p. 115).

Contudo, ao mesmo tempo em que parâmetros de estruturação tonal, tais como a polaridade entre dominante e tônica, se mantêm como pilares da linguagem harmônica no Romantismo, observa-se que a estética do fragmento se faz notar, de modo que a introdução de diversos graus de abertura dos princípios estruturantes da prática harmônica comum passa a constituir um recurso poderoso da poética do *Lied*. A estética do fragmento, que pode se manifestar de diversos modos na poética musical, se caracteriza por procedimentos que carregam consigo um conceito que se pode descrever como uma ideia de *abertura*. Abertura em termos de diluição do emolduramento e simetria da construção fraseológica, mas que também pode se observar numa harmonia

de caráter ambíguo ou que aponta para rumos indefinidos; abertura que pode se manifestar ainda na dissolução dos contornos das linhas do canto e do piano. Ferris descreve procedimentos nos *Lieder* de Schumann os quais podem ser considerados ilustrativos dessa ideia de abertura e os quais o autor denomina de “aberturas fracas” (ou “começos fracos”, *weak openings*) e “finalizações abertas” (*open endings*). Sobre o Opus 39 de Schumann, o autor afirma:

Muitas das canções de Eichendorff têm aberturas fracas, nas quais Schumann obscurece deliberadamente a harmonia de tônica inicial; e finais abertos, nos quais o fechamento da cadência final é comprometido. Recapitulações são disfarçadas e em alguns casos a identidade da tônica não é clara durante grande parte da canção (FERRIS, 2000, p. 93).

Ao descrever o procedimento da “finalização aberta”, Ferris explica que:

A finalização aberta é um dos meios mais importantes pelos quais Schumann cria canções e peças para piano que são como os fragmentos de Schlegel: formas musicais que são completas e viáveis, porém ainda assim inacabadas, que apontam para além delas mesmas e implicam uma conexão com o mundo maior que é criado pelo ciclo contínuo do qual fazem parte. (2000, p. 107).

Para Ferris, a “finalização aberta” não é uma suspensão da resolução, mas uma resolução que, por fatores de abertura internos às frases ou seções, não se dá de modo plenamente satisfatório. Mencione-se brevemente um exemplo dado por Ferris para ilustrar esse tipo de abertura da estrutura musical. Em sua análise da primeira canção do *Liederkreis* op. 39 de Schumann, o autor mostra que, apesar de composta num esquema ABA’, a forma apresenta ambiguidades. O fim da parte B, situada na subdominante, se dá com uma cadência precipitada de volta à tônica. A volta de A, estática harmonicamente, funciona mais como uma coda, uma reafirmação da cadência já ocorrida, do que propriamente uma recapitulação (2000, p. 106). Além disso, Ferris destaca o tratamento ambíguo dado à harmonia da tônica nessa recapitulação/coda, onde a resolução de um acorde cromático de bordadura sugere que o acorde fã sustenido tem função de dominante.

A ambiguidade na afirmação da tônica é mais um componente de expressão do princípio da abertura na música romântica e de modo particular no *Lied*. Ferris (2000, p. 36) menciona, ao lado de diversos fatores de abertura nas canções do *Dichterliebe*, a indefinição da tônica como elemento poético de destaque:

[...] a mistura entre acompanhamento e melodia na canção 1, o registro incrivelmente agudo e estreito da parte do piano na abertura das canções 2 e 3, a perturbadora falta de movimento no primeiro compasso do acompanhamento da canção 4. Mas uma razão igualmente importante para esse efeito tem a ver com estruturação harmônica. A canção 1 e a canção 5 começam ambas sem uma tríade da tônica, por exemplo, e nas canções 2, 3 e 4 há uma ênfase incomum na subdominante, que substitui a dominante na abertura das canções 2 e 3 e no pós-lúdio da 4.

Rosen, que afirma que Schumann foi o maior representante da estética do fragmento na música, destaca o aspecto da ambiguidade tonal na primeira canção de *Dichterliebe*:

Com uma introdução que não fixa a tonalidade mas parece pressupor uma harmonia previamente estabelecida e um movimento rítmico, e com um final que prolonga a dissonância da frase de abertura, “Im wunderschönen Monat Mai” é um exemplo brilhante e famoso da forma aberta, que era um dos ideais do período. (2003, p. 41).

De fato, segundo Rosen, *Im wunderschönen* não chega a apresentar uma resolução definitiva no acorde fá sustenido menor em nenhum momento, o que levou analistas a duvidarem se de fato seria essa a tônica da canção (2003, p. 41).<sup>19</sup>

O piano, quando sozinho, parece estar em Fá sustenido menor; a voz entra com uma cadência clara em Lá maior. A controvérsia sobre a verdadeira tonalidade da canção me parece equivocada, ainda que os schenkerianos, que insistem em Lá maior, tenham evidentemente a vantagem, já que somente o Lá maior dos compassos 5 a 8 nos dão o sentido tradicional de repouso e liberação da tensão harmônica. (ROSEN, 2003, p. 47).

Segundo Rosen, a insistência da canção no acorde de sétima da dominante de fá sustenido menor dá a esse acorde um status paradoxal de estabilidade e a própria resolução em Lá maior assume, com a volta cíclica da dissonância, um efeito passageiro. Assim, ainda que teoricamente o Lá maior se mostre como a opção mais razoável de tônica, insistir demais nessa interpretação seria “obscurer o fato de que Schumann elaborou uma forma na qual a própria tônica é instável”. (2003, p. 47). Cabe afirmar, em coro com Rosen, que neste caso o pressuposto estético é justamente o da abertura, da suspensão do julgamento; isto é, ao invés de se chegar a uma conclusão quanto à verdadeira tônica da peça, aceitar a indefinição como princípio poético – ainda que as exigências práticas da análise harmônica nos obriguem, momentaneamente, a fazer uma opção. Neste caso, a falta de clareza quanto à tônica central seria um recurso

<sup>19</sup> A análise de Rosen aprofunda os vários elementos de abertura ou ambiguidade na estruturação melódica e harmônica dessa canção, bem como suas implicações em termos representativos do texto.

de realização do ideal estético inacabado, numa obra que, ao mesmo tempo em que fechada em sua concepção, manifesta uma dimensão poética de fragmento, à medida que sugere uma dimensão incompleta que se projeta para além da obra fechada.

A relação entre piano e canto também tem a capacidade de expressar o conceito de fragmento. Novamente Schumann aparece como exemplo de destaque neste aspecto. Em consonância com Rosen e Ferris, Gray considera os *Lieder* de Schumann particularmente propensos ao desequilíbrio, expresso no tratamento extremado do piano em seu papel interpretativo, elemento capaz de manifestar a personalidade do compositor enquanto comentador do texto. Segundo Rosen, as canções de Schumann são particularmente ilustrativas da flexibilização da relação entre canto e piano, transitando entre aproximações e afastamentos, diálogo e independência. Segundo o autor:

A maior inovação de Schumann não é tanto (como às vezes se pensa ser) os finais instrumentais longos de tantas de suas canções, mas a destruição incompleta da independência da forma vocal. A melodia vocal já não pode subsistir por si mesma enquanto estrutura inteligível – ao mesmo tempo, a melodia não é representada plenamente pela parte instrumental. A independência não é totalmente suprimida; Schumann é capaz de jogar com a ambiguidade, à vezes de modo a opor voz e instrumento, em outros momentos para identificá-los e finalmente de modo a fazê-los realizar a mesma linha musical, mas de modo defasado entre si. (ROSEN, 2003, p. 61).

Novamente, pode-se remeter à análise do Op. 48 n° 1 feita por Rosen como exemplo ilustrativo do caráter orgânico das relações de complementaridade entre linha do canto e parte do piano no *Lied* romântico. Nessa relação, destaca-se a presença de uma linha melódica contínua, obtida através da união entre canto e piano, numa relação em que os papéis se completam e alternam. Rosen sumariza a exploração romântica da tensão entre união e afastamento das partes do canto e instrumental:

A relação ambígua entre voz e instrumento é crucial para a técnica de Schumann. Quando a voz entra, é quase perfeitamente dobrada pelo piano – quase, uma vez que começa repetindo uma nota que o piano liga e antecipa a próxima nota (si), uma semicolcheia antes do piano (compassos 4 a 5). Esse tipo de pequeno desvio em relação ao dobramento exato era prática comum bem antes de Schumann, um recurso essencial para o uso de um acompanhamento que dobra uma voz ou instrumento solo: era encontrado no século anterior na ópera e na música de câmara bem como em canções, e Schubert o empregou com grande efeito. Ninguém, contudo, o explorou tão radicalmente e obsessivamente quanto Schumann, como podemos ver no pequeno espaço dessa canção breve: à medida em que ela se desenvolve, voz e piano gradualmente se afastam, sem nunca se separar completamente. (2003, p. 46).

Rosen destaca que mesmo em Schubert já se observa a erosão dos contornos entre as linhas do canto e instrumental (2003, p. 61), uma redefinição que pode ser vista como expressão das ideias organicistas e de fragmento, próprias do Romantismo germânico.

É preciso reconhecer, entretanto, que, no *Lied* romântico, os procedimentos de abertura, seja do ponto de vista harmônico, da construção fraseológica ou ainda da relação entre canto e piano, se dão num contexto de primado da estruturação tonal da prática comum. Um primado reconhecido, subjacente aos procedimentos de abertura, um pano de fundo que pode ser considerado a própria condição do sentido da tensão introduzida por esses procedimentos. Pois mesmo nas canções de Schumann, que são apontadas por Rosen e Ferris como exemplares do conceito de fragmento ou abertura, é importante lembrar que o arcabouço tonal não é posto em xeque: pelo contrário, é a sua presença, como princípio estruturante subentendido, que proporciona o pano de fundo para a introdução de elementos de abertura. Esse parece ser um dos aspectos determinantes do estilo do *Lied* romântico alemão da primeira metade do século dezenove, isto é, a predominância de um sentido de tensão entre abertura e fechamento, ao invés da abertura ou dissolução pura e simples; uma abertura que se manifesta poeticamente, que se insinua dentro dos contornos de uma linguagem harmônica de estruturação essencialmente tonal. Assim, se uma progressão harmônica como a que Schumann desenvolve na segunda frase da entrada do canto em *Waldesgespräch*, do Op. 39, tonicizando uma tríade menor da sensível (ré sustenido menor), parece ousada, o procedimento rapidamente se revela ser parte de uma progressão sequencial rumo a uma resolução na tônica. Mais radical deve ser considerada a construção da primeira frase da linha vocal após a introdução, numa alternância entre canto e piano em que a voz parece estar dando espaço para que o piano continue falando mais do que si, logo quando o canto teria todo o direito a uma entrada plenamente afirmativa. Além disso, é a harmonia tonal que permite que a voz abra mão de sua dimensão de supremacia melódica para se relacionar com o piano.

Canto *mf*

Es ist schon spät, — es ist schon

Piano

C

kalt, — was reit'st du ein - sam durch den

Pno.

dó#m: V7/ii

C

Wald? Der Wald ist lang, du bist al - lein du

Pno.

ii V7 Mi: vi i V7/V V

The image shows a musical score for the song 'Waldesgespräch' Op. 39 by Robert Schumann. It features a vocal line (labeled 'C' for Canto) and a piano accompaniment (labeled 'Pno.'). The vocal line is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The lyrics are: 'schö - ne Brant, ich führ' dich heim!'. The score shows the beginning of the song, with the vocal line starting on a half note and the piano accompaniment providing a harmonic foundation.

FIGURA 2.10: *Waldesgespräch* Op. 39 de Schumann, a partir da entrada do canto.

A mudança de seção se dá com a resolução da linha do canto na tônica sendo acompanhada de uma modulação súbita para a região da submediante abaixada, Dó maior; novamente, ainda que de efeito poeticamente surpreendente, esse encaminhamento não deve ser visto como um desafio radical à linguagem estabelecida, aliás, mudanças para regiões de mediantes ou submediantes já haviam sido amplamente exploradas por Beethoven. Mas evidentemente, seu efeito poético de abertura ou afastamento deve ser reconhecido, sobretudo no fato dessa nova tônica ser expressa sem cadências, por meio de uma nota pedal no baixo e harmonias de bordadura. A progressão harmônica que se segue realiza uma habilidosa volta à tonalidade original, que exemplifica a criatividade de compositores como Schumann e Schubert em termos de criar caminhos inusitados no contexto do arcabouço tonal.

A modulação para uma região de sensível menor é empregada por Schubert em *Auf dem Flusse*, com efeito talvez mais impactante por se dar num contexto de modo menor. A fantasmagoria da introdução repentina do acorde de sensível menor em segunda inversão não deixa de se fazer presente, ainda que sua função logo se revele como acorde de sexta e quarta cadencial numa fórmula de fechamento tipicamente tonal. A volta para a tônica de mi menor se dá numa breve sequência de acordes que mostra a facilidade com que Schubert manuseava distanciamentos tonais.



Soprano

Der du so lus - tig rausch - test du hel - ler, will - der

Piano

*pp staccato*

S

Fluss, wie still bist du ge - wor - den, giebst

Pno.

*ppp*

S

kei - nen Schei - de - gruss!

Pno.

S

Mit har - ter, star - rer Rin - de

Pno.

*pp*

Fig. 2.11: *Auf dem flusse*, Schubert.



Essa qualidade em termos de promover sentidos de abertura sem deixar de valorizar a importância tanto da tônica central como de relações harmônicas tipicamente tonais (ainda que subentendidas) é considerada, no presente estudo, como um critério importante de definição estilística do *Lied* romântico germânico. Um critério que orienta a aplicação da concepção de canção de câmara romântica no contexto das canções em português de Nepomuceno, de modo que se possa reconhecer o grau diferenciado com que esse modelo aparece na trajetória de suas canções.

## 2.5 ELEMENTOS POÉTICOS DO *LIED* NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE NEPOMUCENO

Como ponto de partida para se traçar uma trajetória do paradigma do *Lied* nas canções em português de Nepomuceno, é interessante voltar o olhar para o ano de 1894. Segundo consta no Catálogo Geral, esse ano viu a produção de quinze canções (1996, p. 45), compostas em Paris, antes do retorno ao Brasil. Entre uma diversidade de canções em alemão e francês, incluem-se as primeiras canções em português (excetuada apenas a *Ave Maria*, composta antes da partida para a Europa). De acordo com o CG, as canções em português compostas nesse ano são *Desterro*, *Ora dize-me a verdade* Op. 12 n° 1, *Amo-te muito* Op. 12 n° 2, *Mater Dolorosa* Op. 14 n° 1, *Tu és o sol* Op. 14 n° 2, *Medroso de amor* Op. 17 n° 1 e *Madrigal* Op. 17 n° 2. São canções que, de modo geral, apresentam uma linguagem harmônica bem menos cromática, em comparação com canções em língua estrangeira como *Sehnsucht nach Vergessen*, do ciclo de canções sobre poemas de Nicolaus Lenau, ou as canções em francês com poemas de Maurice Maeterlinck. Coelho de Souza, após destacar o elemento progressista nas canções em alemão, havia lançado a seguinte perspectiva de pesquisa:

O próximo passo desta pesquisa é constatar de que maneira Nepomuceno transfere as experiências ousadas que realizou nas canções em língua estrangeira ao redor de 1894, para suas primeiras canções em língua portuguesa, escritas já a partir daquele mesmo ano. Recentemente o mapeamento desse panorama foi completado com a edição da obra completa para canto e piano de Nepomuceno (PIGNATARI, 2004), para a qual contribui com a edição de diversas canções. (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 80).

A trajetória inicial das canções de Nepomuceno mostra, portanto, que o compositor já experimentara, na época de sua estadia na Europa, com idiomas harmônicos avançados. Mas então se observa um duplo redirecionamento: o início da composição de canções em português e o retorno à linguagem harmônica da prática comum. Trata-se de um dado estranhamente deslocado, se tomamos o progressismo como critério para avaliar o projeto das canções de Nepomuceno. Segundo Pignatari, a opção pelo emprego de um idioma tonal mais tradicional nestas canções em português teve como uma de suas principais motivações agradar o público na ocasião da sua volta ao Brasil. Ao descrever a presença das canções no concerto que o compositor deu na ocasião de seu retorno da Europa em 1895, Pignatari observa:

Tudo no programa apresentado por Nepomuceno aponta para o caráter político da atuação do compositor, visando ocupar espaço na Capital Federal. O objetivo principal e imediato era conquistar o público e a crítica. Só assim podemos entender a gritante ausência das canções sobre textos de Maeterlinck. Mais revelador ainda é o impressionante retrocesso que se observa nessas primeiras canções em português quando comparadas com *Oraison*, no que à contemporaneidade da linguagem se refere. Nepomuceno estava jogando para o público, e a necessidade de um êxito retumbante se impôs sobre qualquer consideração ou opção estética. Seja por intuição, seja por conselho de pessoas mais experientes, ele provavelmente sabia que as ousadias vanguardistas das canções de Maeterlinck não seriam bem recebidas pelo conservador público fluminense da época. (2009, p. 70).

Teria Nepomuceno somente cedido a questões de recepção ou teria, além disso, considerado que a volta ao modelo romântico do *Lied* seria, naquele momento, o ponto de partida mais apropriado para o seu projeto de canção de câmara brasileira? Pois, ainda que se tenha em devida conta o alinhamento de Nepomuceno com as correntes progressistas de sua época, o que se manifestará novamente em canções com datas de composição mais tardias, é preciso reconhecer que a opção por uma linguagem tonal conservadora extrapola o conjunto de canções apresentadas no seu retorno ao Brasil.

O *Lied*, modelo chave para a compreensão do projeto de canção artística de Nepomuceno, é um dado reconhecido por Pignatari, que afirma:

Já a formação ideológica sob a influência da Escola do Recife levou Nepomuceno a estudar na Alemanha, caso único entre os compositores-bolsistas do século 19. De volta ao Brasil, ele tenta reproduzir domesticamente o fenômeno do *lied*, central no romantismo alemão, que é por sua vez um movimento essencialmente nacionalista. O nacionalismo de Nepomuceno tem sua origem na matriz romântica germânica. (2009, p. 146).

Se por um lado o autor, ao mencionar o *Lied* como modelo para Nepomuceno, poderia estar incluindo aí tendências musicais progressistas – como exibido nas canções em alemão e francês – por outro lado Pignatari destaca o “fenômeno do *Lied*”, como produto notável do Romantismo alemão. Além disso, ressalta a identificação da matriz germânica romântica do nacionalismo do compositor brasileiro. Neste contexto, em conjunção com os fatores do Germanismo brasileiro e da estadia do compositor na Alemanha, onde teve contato com um ambiente conservador de valorização de mestres do passado e de Brahms, é possível postular que o gênero da canção de câmara se faz presente na obra de Nepomuceno enquanto um paradigma específico, oriundo da concepção romântica germânica. Assim, se é verdade que Nepomuceno esteve aberto às influências das vertentes musicais progressistas de sua época, também é possível observar que, em um dado recorte de sua obra, a presença de um modelo de origem romântica, conservadora, se faz enquanto escolha estética consciente, além das motivações circunstanciais. Conforme estipulado na introdução deste trabalho, é possível identificar a conjunção de traços estilísticos gerais que apontam para a concepção romântica de canção de câmara: idioma harmônico tonal, ligação expressiva entre música e texto concretizada em aspectos afetivos, pictóricos e tópicos, relacionamento camerístico entre canto e piano. De modo mais específico, podem-se ainda identificar a presença da dialética entre fragmento e organicismo, e a concepção característica das figurações do piano.

No contexto geral das canções de Nepomuceno, a exploração idiomática do piano é um dos aspectos que permitem a sua diferenciação em relação a paradigmas de música vocal popular ou folclórica, a despeito da relevância desses paradigmas enquanto inspiração poética. Diferentemente da Modinha, gênero influenciado pela ópera (KIEFER 1977, p. 24), as canções de Nepomuceno se utilizam do piano para estabelecer uma relação de unidade com o canto, traduzida tecnicamente em termos contrapontísticos, harmônicos, texturais e rítmicos. Além disso, valem-se mais enfaticamente do recurso expressivo, representativo do texto, numa perspectiva que pode ser associada com concepções poéticas organicistas. Evidentemente, não se trata de defender a ausência do elemento da expressividade na Modinha, bem como não se pode estabelecer uma separação tão radical entre o *Lied* e a canção folclórica e a ópera, gêneros que se encontram em alguma instância aparentados. Contudo, há uma concepção estética diferenciada para cada um, que se manifesta num conjunto de elementos, entre os quais a relação entre canto e parte instrumental.

De textura tradicionalmente marcada pela melodia acompanhada, a Modinha, em sua primeira fase, costumava apresentar uma linha de baixo cifrado como única indicação de acompanhamento. Segundo Behague (1979, p. 93), estudos de manuscritos mostram figurações que sugerem o violão, além do cravo presente em algumas modinhas impressas. A ausência de preocupação com a autoria e originalidade no que se refere às partes de acompanhamento neste tipo de repertório mostra a função do instrumento sendo limitada à realização harmônico-rítmica. Ao mesmo tempo em que as realizações de acompanhamento podiam ser de muita habilidade por parte dos músicos, o descompromisso com o registro escrito dessas partes instrumentais mostra uma concepção de predomínio da linha vocal onde, para o acompanhamento, basta a realização harmônica-rítmica baseada no gosto e estilo adquiridos por tradição. Na versão apresentada por Kiefer (1977, p. 22) de *Desde o dia em que nasci*, de Joaquim Manoel, o acompanhamento consta como sendo de autoria de Sigismund Neukomm (segundo Kiefer, Joaquim Manoel era músico popular, que costumava acompanhar suas canções à guitarra).

A (repetição da frase de 4 compassos)

Canto

Des-de/o di - a em que/eu nas - ci na - que - le fu-nes - to

Piano

I V I

4

C

1. di - a 2. di - a ve - io ba - fe - jar meu

Pno.

FIGURA 2.12: frase inicial de *Desde o dia em que nasci*, de Joaquim Manuel, com harmonização de S. Neukomm. (KIEFER, 1977, p. 22).

Mesmo nas modinhas em que o piano se estabelece como instrumento *obligato*, mantém-se a preponderância da textura de melodia acompanhada. É o que se pode ver nas modinhas de Carlos Gomes, em que predominam fórmulas convencionais de acompanhamento, com baixo seguido de acordes ou figurações de acordes em posição fechada arpejados ciclicamente sobre um baixo simples.

Canto

Quan - do d'A - ná - lia re - pa - ro

Piano

C

Quan - do d'A - ná - lia re - pa - ro

Pno.

*p*

Figura 2.13: dois trechos diferentes da modinha *Anália Ingrata*, de Carlos Gomes, mostrando as fórmulas de acompanhamento empregadas. (Tank, 2006).

Em outra modinha de Carlos Gomes, *Suspiro d'Alma*, predomina a singeleza da fórmula do acompanhamento, mas com a inclusão de procedimentos mais elaborados, como a passagem dos arpejos para a a clave de fá, para que a voz superior do piano possa dobrar um trecho da melodia vocal:

Canto

Sus - pi - ro que nas - ce d'al - ma Que a

Piano

*p*

C

flor dos lábios mor-reu

Pno.

Figura 2.14: Carlos Gomes, Suspiro d'Alma.

Há diversos exemplos entre as canções de Carlos Gomes em que o acompanhamento se torna mais elaborado, sendo possível observar na produção vocal camerística de Gomes a composição de peças que deliberadamente visam reproduzir a singeleza da modinha, em contraste a outras de maior elaboração, que revelam principalmente a influência da ópera e possivelmente, de forma não tão direta, do próprio *Lied*. Mas, mesmo nas canções em que a parte do piano é mais elaborada, predomina a concepção de primazia do canto e a parte instrumental remete mais propriamente à imitação de recursos orquestrais, do que à criação de figurações pianísticas originais:

Canto

Mamma di-ce che l'a - mor A-pre/in sen mor-tal fe - ri - ta

(tremolo)

Piano

C

Mamma di - ce che l'a - mor

stacc. legg.

Pno.

legg. scherzoso e stacc.

FIGURA 2.15: dois trechos da canção *Mamma Dice*, de Carlos Gomes.

Nepomuceno, que chegou a compor a música para uma opereta (Pereira 2007, p. 224), conhecia linguagens musicais de vertente popular. Pignatari (2009, p. 29) destaca o incentivo dado por Nepomuceno à valorização da música popular, mencionando os concertos realizados em 1908 na Praia Vermelha, por ocasião da Exposição Nacional, onde convidou músicos como Catulo da Paixão Cearense e Ernesto Nazareth para se apresentarem. A ocasião representou a primeira apresentação de violão em uma sala nobre de concertos, neste caso a do Instituto Nacional de Música. Um outro dado interessante que colabora com a constatação da familiaridade de Nepomuceno com gêneros populares é a existência de uma harmonização do compositor de uma modinha de composição atribuída a sua avó, conforme consta no



cabeçalho da partitura. Essa canção de melodia singela, cujo texto se caracteriza pelo aconselhamento moral, é também documento histórico que registra as origens familiares da veia musical de Nepomuceno, bem como de sua formação moral. É possível identificar a diferença do tratamento do piano nessa *Modinha*, em relação às suas canções. Aqui, o acompanhamento se restringe à realização rítmico-harmônica por meio de uma fórmula deliberadamente convencional de acordes arpejados.

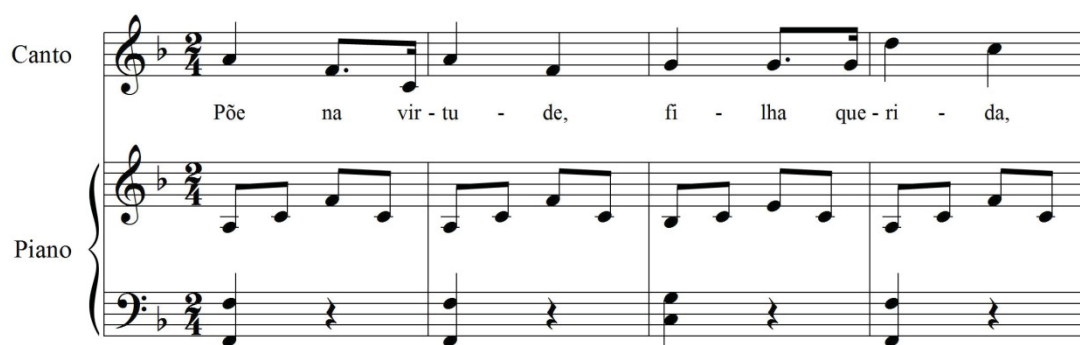


FIGURA 2.16: início de *Modinha*, indicada em cabeçalho de Nepomuceno como sendo de autoria de sua avó, D. Emília Raposo de Mello e Oliveira (Biblioteca Nacional).

Torna-se nítido que, conforme apontou Coelho de Souza (2010, p. 42), Nepomuceno tinha consciência da diferença entre os paradigmas de *Volkslied* e *Kunstlied*, o que se reflete na concepção poética das suas canções em português. Os vetores expressivos que embasam o *Lied* romântico são também os pilares poéticos da canção de Nepomuceno: relações expressivas entre canto e piano, entre texto e música e exploração da riqueza camerística do piano. Além disso, o elemento expressivo nas canções de Nepomuceno abrange o elemento afetivo e pictórico, sendo o papel do piano de importância fundamental na criação de ambientações psicológicas e pictóricas. Nas canções do Opus 12, *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito*, predomina uma expressividade de cunho afetivo, o que se percebe particularmente no tratamento do piano. Em *Ora dize-me a verdade*, a construção melódica se dá em torno de intervalos de segunda menor e quarta aumentada, sendo amparada pela ambientação em modo menor do piano, em seu “movimento contínuo ao mesmo tempo inquieto e melancólico” (PIGNATARI, 2009, p. 75). A figuração em ostinato, no modo menor, delineando principalmente as harmonias da tônica e de sétima diminuta da sensível,

sobre um baixo que pontua as harmonias, propicia uma atmosfera afetiva grave e enfatiza o seu caráter doloroso, suplicante.

Em *Amo-te muito*, a tonalidade maior traz um ambiente mais iluminado e expansivo, junto com uma figuração cujo movimento rítmico dos acordes pode ser considerado sugestivo de estados apaixonados, arrebatados. Além disso, a presença, na melodia vocal, de uma bordadura de semitom, é mais um elemento expressivo, alusivo à tradição de se associar apojeturas ou bordaduras de semitom com lamentos ou queixumes sentimentais. Pode-se também citar *Mater dolorosa* Op. 14 nº 1, como exemplo que abarca dois tipos de abordagens expressivas, afetiva na seção A e pictórica na seção B. Canção em português sobre texto de Gonçalves Crespo, *Mater* apresenta um cenário em que “[...] uma mulher, imóvel, observa da praia desaparecer no horizonte o navio que leva embora o seu filho enquanto o sol se põe e a lua surge” (PIGNATARI, 2009, p. 76). Além disso, pode-se mencionar a dimensão tópica em *Mater dolorosa*, cuja conexão expressiva entre música e texto se fundamenta no emprego de um bloco harmônico ostinato cujo sabor arcaico, aliado ao contorno melódico descendente, remete diretamente ao lamento. O uso de uma progressão harmônica repetida propicia o caráter cíclico e queixoso, com frases terminadas por apojeturas expressivas; a segunda frase do tema envolve um desenho de tetracorde descendente incluindo notas cromáticas de passagem, alusivo à antiga figura do lamento, tradicionalmente encontrada em linhas de baixo na ópera barroca (figuras 3.2 e 3.3). Esses elementos são acompanhados, na primeira iteração do tema, por um acompanhamento seresteiro de baixo alternado com acordes, e na segunda, por uma figuração pianística arpejada descendente (poder-se-ia dizer, “lacrimosa”), resultando num nexo afetivo entre a música e o sentido do poema<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> O padrão arpejado da segunda apresentação do bloco temático aparece em alguns exemplos da música para piano e *Lied* românticos, como o Capriccio op. 76 no 1 e a Balada op. 10 no 4 de Brahms, a canção número 12 do ciclo *Dichterliebe* de Schumann, entre outros.

**Devagar, com tristeza e ligando o canto**

FIGURA 2.17: início de cada uma das apresentações do tema de *Mater Dolorosa*.

FIGURA 2.18: *Mater Dolorosa*, figura melódica descendente da segunda frase do tema.

A linha do canto relaciona-se com a parte do piano numa dinâmica de complementaridade, o que se observa no primeiro padrão, através da presença das notas da melodia como nota mais aguda dos acordes. No segundo padrão, o âmbito de registro encompassado pelos arpejos abandona o compromisso de reproduzir o limite agudo de registro da melodia, posicionando sua notas mais agudas em torno de uma terça acima da linha do canto; um procedimento de transbordamento em relação ao registro da linha do canto que irá se intensificar na seção B. A consistência no tratamento da figuração pianística manifesta-se no emprego de padrões regulares que se alternam conforme cada

apresentação do tema na primeira seção; mas também na seção B, cuja figuração arpejada ondulante alude à imagem das ondas do oceano.

17

C

17

Nas on - das se/a - tu - fa - ra o sol ra-di-o - so, e/a

Pno.

FIGURA 2.19: início da seção B de *Mater Dolorosa*.

No acompanhamento da primeira apresentação do tema na seção A, Pignatari identifica a presença do elemento pictórico, mesclado às implicações afetivas:

Na primeira parte, em que a cena é descrita, o acompanhamento do piano é um ondular manso formado por acordes na mão direita e oitavas no baixo; é o cenário do mar calmo visto pelos olhos da mãe que chora. (PIGNATARI, 2009, p. 77).

Ao mesmo tempo, a canção como um todo, em sua estruturação linear, revela uma ligação unificadora com a ideia poética do texto; uma análise mais pormenorizada desta canção, no capítulo 3, procura mostrar essa dimensão hermenêutica.

Na segunda canção do Opus 14, *Tu és o sol!*, predomina o aspecto pictórico da expressividade musical, que Nepomuceno descobre no emprego de uma figuração de estilo virtuoso, cujo padrão da mão direita remete, segundo já observou Pignatari, ao do *Étude* Op. 25 nº 12 de Chopin (2009, p. 79). Os arpejos, em sua qualidade fulgurante e ao mesmo tempo suave, em dinâmica piano, aparecem como figura alusiva ao caráter alegre, brilhante e caloroso associado ao sol. Na seção intermediária, em contraste, os trêmulos na região da relativa menor podem ser considerados sugestivos do frio, não só de uma paisagem imaginada, mas enquanto símbolo da miséria do poeta. Em *Dolor Supremus*, desenhos melódicos de bordaduras e apojeturas, imitados pela parte do piano, são um recurso melódico importante de estabelecimento do tom expressivo da linha vocal. O emprego da bordadura de semínima pontuada, na parte forte do compasso

12, explora o intervalo de semitom (ré-mi bemol) ocasionado pela introdução de uma harmonia de função secundária (V do iv) para enfatizar a palavra “amor”; ao final da frase, a apojatura si bemol-lá acompanha a palavra “dor”, ressaltando a rima escondida no segundo par de versos da primeira estrofe do poema.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Canto' and 'Piano', is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line (Canto) begins with a rest, followed by a half note B-flat (12), and then a half note A (11). The piano accompaniment (Piano) features a series of chords: B-flat major, A major, G major, and F major. The lyrics are 'O/a - mor é das'. The second system, labeled 'C' and 'Pno.', is also in 2/4 time and B-flat major. The vocal line (C) begins with a half note A (11), followed by a half note G (10), and then a half note F (9). The piano accompaniment (Pno.) features a series of chords: B-flat major, A major, G major, and F major. The lyrics are 'no i - tes a noi - te mais es - cu - ra, das'. Both systems include dynamic markings: *f* (forte) and *cresc.* (crescendo).

Canto

Piano

C

Pno.

12

*f*

"O/a - mor é das

*cresc.*

*p*

no i - tes a noi - te mais es - cu - ra, das

*cresc.*

C

do - res to - das a su - pre - ma - dor."

Pno.

FIGURA 2.20: segunda frase de *Dolor Supremus*.

A segunda estrofe é acompanhada de uma reiteração da primeira seção, modificada pela introdução de um trecho em estilo recitativo. Esse trecho acompanha o segundo par de versos, que, assim como na primeira estrofe, encontra-se entre aspas, sendo uma referência do poeta a seu próprio discurso. A bordadura expressiva de semitom se faz presente, agora num nível de maior alcance, identificada no caminho linear da voz superior.

C

"Quan-do o/a - cha - rás tam - bém, mi-nha/al - ma, quan - do do seu po -

Pno.

*f*

*sf*

The image displays a musical score for a recitative passage from *Dolor Supremus*. The top staff, labeled 'C', represents the voice part, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes and lyrics: "der hás de ca - ir es - cra - va"?. The bottom staff, labeled 'Pno.', shows the piano accompaniment. Below the piano staff, a harmonic reduction is provided, consisting of five chords: V, i, II<sub>6</sub>/<sub>5</sub>, V/V, and V. The II<sub>6</sub>/<sub>5</sub> chord is specifically marked with a '5' below it. The reduction is connected to the piano staff by curved lines indicating the harmonic structure.

FIGURA 2.21: trecho em recitativo de *Dolor Supremus* e sua redução de plano de frente, mostrando a bordadura na voz superior.

Em outras canções, o elemento expressivo da ligação entre música e texto se encontra menos na dimensão melódica superficial da linha vocal e mais em procedimentos de cunho harmônico ou formal e estrutural. Em *Sempre!*, Op. 32 n° 1, a figuração agitada do piano oculta uma linha ascendente cromática, que pode ser considerada um germe de instabilidade tonal, adequado ao teor conturbado do estado psicológico da persona, conforme a leitura poética de Nepomuceno. Essa instabilidade se revela com as mudanças rápidas de centro tonal advindas nas seções subsequentes e culmina com a tensão das notas pedais que preparam a resolução final.

*Apaixonadamente*

Canto

Sei que pen - sar em ti não de - vo, nem o teu

Piano

*mf* *cresc.*

C

no - me mur - mu - rar que fa - ço mal, quan - do/is - to/es - cre - vo,

Pno.

*mf*

FIGURA 2.22: frase inicial de *Sempre!*.

*a*

*b*

*c*

FIGURA 2.23: *Sempre!*, identificação de três motivos principais, incluindo a subida cromática de voz interna.

Nas três canções mencionadas acima, o aspecto da originalidade das figurações pianísticas se manifesta por meio do emprego de padrões consistentes, regulares, que constituem um elemento temático em si, propiciador de caráter a cada canção. De fato, esse tratamento pode ser observado na quase totalidade das canções de Nepomuceno. As duas canções do Opus 12 apresentam figurações de piano regulares; no op. 14 n° 1 (*Mater dolorosa*), a variação da figuração para cada iteração do bloco harmônico-



fraseológico pressupõe a consistência interna em cada uma; no Opus 14 n° 2, a parte do piano realiza uma figuração de padrão contínuo ao modo de um estudo chopiniano; em *Medroso de amor* Op. 17 n° 1, o arranjo a quatro vozes da parte do piano, com as vozes agudas em contratempo, é a ideia condutora do acompanhamento. Em algumas, é possível identificar a complexidade da relação entre piano e canto, incluindo cruzamentos e transferências de registro. Às vezes, o piano realiza a linha do canto numa relação de complementaridade, por vezes antecipando notas do canto ou, ao contrário, de modo atrasado. É o que acontece em *Ora dize-me a verdade*:

The image shows a musical score for the piece "Ora dize-me a verdade". It consists of two staves: "Canto" (Voice) and "Piano". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The voice part has the lyrics: "O - ra di - ze - mea ver da - de tu já sen - tis - te por mim u - ma". The piano part features a continuous, flowing accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano). The piano part includes a melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand.

This image shows a continuation of the musical score for "Ora dize-me a verdade". It focuses on the piano part, which includes a melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand. The right hand part includes a sequence of notes with fingerings: 3, 10, 8, 4+2+, 2, 5, 6, 3, etc. The piano part continues with a similar flowing accompaniment.

FIGURA 2.24: *Ora dize-me a verdade*: relação entre canto e piano.

A proximidade da relação entre as partes do piano e do canto faz com que possam ser unidas na redução analítica, sendo comum que a voz superior estrutural transite entre uma e outra parte. Na seção central de *Mater dolorosa* op. 14 n° 1, a linha do canto move-se por saltos, estabelecendo dois registros de continuidade independentes, o que

sugere uma melodia composta. Somado a isso, a mão direita do piano realiza arpejos descendentes e ascendentes alternadamente: torna-se difícil identificar uma linha melódica principal, mas há notas dos arpejos que coincidem com as notas do canto, dando as pistas para a identificação de uma voz estrutural superior.

The image displays two systems of musical notation for a piece in D major. The first system, starting at measure 17, features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a right hand with alternating descending and ascending arpeggiated patterns and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. Two lines connect specific notes in the vocal line to notes in the piano's right hand, highlighting points of contact. The second system, starting at measure 20, continues this pattern. The vocal line has some rests, and the piano accompaniment maintains its arpeggiated texture. Again, lines connect vocal notes to piano notes to show their correspondence.

FIGURA 2.25: pontos de contato entre linha do canto e piano na seção central de Mater Dolorosa.



FIGURA 2.26: redução identificando estrutura linear da seção central de *Mater Dolorosa*.

Em *Madrigal* Op. 17 n° 2, a linha do canto completa os acordes do piano na primeira seção, em estilo recitativo, enquanto nas seções subsequentes as partes vocal e instrumental se complementam ou se alternam para formar um linha única, contínua (ver análise no capítulo 3). Em outras canções, como *Coração triste* Opus 18 n° 1 ou *Dolor supremus*, Opus 21 n° 2, também se observam relações de defasagem ou complementaridade entre canto e piano cujo efeito poético não deve ser desconsiderado, ainda que por vezes possam resultar de considerações de prosódia. Em *Coração triste*, a melodia é harmonizada com terças paralelas na parte do piano, numa relação ligeiramente defasada ritmicamente com a parte do canto. O início da frase do canto (figura 2.30) se dá como um eco da nota inicial dada pelo piano, detalhe que revela a concepção camerística própria do *Lied* romântico.

O papel da mudança no padrão de figuração pianística é um elemento que, no *Lied*, costuma ocorrer tendo como base a dimensão expressiva. Coelho de Souza destaca este aspecto como um dos traços característicos do tratamento do piano nos *Lieder* de Brahms, o qual também aparece em *Nepomuceno*. Segundo o autor:

Que características dos Lieder de Brahms encontram eco nas canções de Nepomuceno? Um primeiro detalhe é que Nepomuceno aprende com Brahms a reagir ao sentido do poema modificando as texturas do acompanhamento (SOUZA, 2010, p. 39).

Além da já citada *Mater dolorosa*, que pode ser considerada um exemplo do papel da mudança de figuração ao longo da canção, pode-se citar *Ora dize-me a verdade*, onde o sentido temporário de digressão tonal da seção central acompanha o sentido de dúvida do texto e é reforçado pela mudança na textura do acompanhamento. A mão direita interrompe o padrão de figuração da seção A, modificando-o para uma realização de acordes e uma linha em contraponto à parte do canto. Além disso, há uma mudança de registro, de modo que a linha do canto passa a ocupar uma posição de voz interna e a textura geral ocupa uma região mais aguda.

The image shows a musical score for the song "Ora dize-me a verdade". It consists of two systems of music. The first system (measures 17-19) features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The piano part has a complex texture with many chords and a melodic line in the right hand. The second system (measures 20-22) features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The piano part has a complex texture with many chords and a melodic line in the right hand. The vocal line has lyrics: "Pa - re - ce mas o con - trá - ri - o,". The piano part has lyrics: "ligando sempre cresc." and "sim, o que de - vo su - por:". The piano part features a complex texture with many chords and a melodic line in the right hand.

FIGURA 2.27: seção B de *Ora dize-me a verdade* (compassos 17 a 20).

Outro trecho, na mesma canção, que oferece contraste em relação ao padrão pianístico da seção A é o trecho entre os compassos 21 e 26, que finaliza a seção central e prepara a volta de A'. Nessa passagem, que ambienta os versos “É deserto e solitário / o teu

coração de amor”, a textura fica reduzida a oitavas, fazendo referência à aridez e a um contexto psicológico de desolação. A harmonia, arpejada pelas oitavas, se dá num contexto de prolongação da chegada à dominante (c. 26), e inclui o uso de acordes napolitano (sol bemol maior, c. 21), de sétima diminuta (c. 22) e da inversão de um acorde de sexta aumentada (c. 25).

FIGURA 2.28: mudança de figuração na seção B de *Ora dize-me a verdade*, em passagem prolongando a dominante.

Em *Coração triste*, a modificação da figuração do piano é um elemento que colabora diretamente para demarcar a mudança de seção. Além do novo material motivico e da tonalidade relativamente distante, a seção B se diferencia pela textura, diferente da configuração intervalar 1-5-8 no registro grave, que caracteriza o acompanhamento na primeira seção. Em contrapartida, a textura da seção B compreende o dobramento da melodia vocal em uníssono e um contraponto de primeira espécie em décimas paralelas no baixo, com notas no contratempo que complementam os acordes. A figuração

apresenta uma qualidade mais rarefeita, na qual não se pode considerar a voz mais grave como um baixo propriamente dito. Isto não só pelo seu registro, mas por não apresentar uma função essencialmente harmônica, mas de enriquecer a melodia através de uma harmonização paralela.

**Lentamente** ♩ = 80

The musical score is written for voice and piano. The vocal line (Canto) is in the treble clef, and the piano accompaniment (Piano/Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lentamente' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The piano part has a dynamic marking 'p' (piano). The lyrics are: 'No/arvo - re - do sus - sur - ra o ven - da - val do/ou - to - no'.

FIGURA 2.29: frase inicial de *Coração Triste*.



**Um pouco mais animado**

Canto *p*

Co - mo/a es - cu - ra mon - ta - nha es - gui - a e pa - vo -

Piano *p*

C

ro - sa faz, quando/o sol des - cam - ba

Pno.

FIGURA 2.30: início da seção B de *Coração Triste*.

FIGURA 2.31: visualização da realização horizontal do acorde da tônica na primeira frase da seção B de *Coração Triste*.

Do ponto de vista da condução das vozes, o trecho é marcado pela predominância de procedimentos contrapontísticos de prolongação. Na primeira frase, o conjunto de melodia e baixo não fazem mais que delinear, entre notas de passagem, bordaduras e

saltos consonantes, o acorde da tônica. A mudança temática e do acompanhamento na seção B confere ao texto um efeito de mudança no modo de discurso da *persona* poética. Agora o discurso, que já era contemplativo, torna-se mais interiorizado, de modo que a menção aos fenômenos da natureza serve principalmente para expressar realidades interiores. Além disso, o contraste entre as tonalidades, introduzido com suavidade pelo recurso de nota comum (ver análise no capítulo 4), bem como pelo caráter fluido, contrapontístico, da seção B, pode ser considerado um recurso expressivo bem sucedido em termos de realizar a expressão musical da imagem poética da gradativa mudança do cenário natural, quando a montanha se torna escura com o crepúsculo. No final da canção, a parte do piano retoma o tema principal, enquanto a linha vocal se apropria da apojetura dó-si bemol do primeiro segmento de frase para dar início a uma linha descendente de função finalizadora.

com tristeza  
*p*

S

Pno.

I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV (V)<sub>6</sub><sub>4</sub>

S

Pno.

V<sub>9</sub><sub>7</sub> I

tris - te co - ra - ção.

FIGURA 2.32: compassos finais de *Coração triste*.



É possível incluir neste panorama, a dimensão tópica, sugerida por Coelho de Souza (2010) e Pignatari (2009). A presença, na canção *Serenata di um moro*, de elementos estilísticos que, conforme Pignatari, criam “...um ambiente ‘oriental’, mourisco neste caso, por meio da modalização e da ornamentação da melodia”, pode ser considerada um caso brasileiro de aplicação do “estilo oriental”, um dos “dialetos exóticos”, relacionados por Dickensheets em seu léxico de tópicas do Romantismo (2012, p. 130). Mas, também em canções brasileiras Pignatari destaca traços que podem ser considerados tópicas de folclorismo, outro dos dialetos identificados por Dickensheets no contexto da música do século dezenove. Este dialeto é descrito pela autora como:

O uso de estilos e gestos associados com uma dada região. Usado frequentemente na ópera e em obras programáticas; com frequência associado a lendas e histórias folclóricas (2012, p. 131).

Em *Medroso de amor* Op. 17 nº 1, por exemplo, Pignatari diz encontrar, “pela primeira vez um elemento retirado do universo popular, no caso o ritmo sincopado característico da música popular urbana da época, presente em gêneros como o maxixe, o tango brasileiro e o choro” (2009, p. 85). Ainda que, devido a seu caráter urbano, esse estilo não pareça se encaixar na definição dada por Dickensheets de um dialeto folclórico regional, o empréstimo de traços musicais fazendo referência a um universo cultural popular numa canção que não se pretende ser propriamente música popular, mas uma peça de câmara erudita, é um procedimento que faz jus à lógica da expressividade tópica. Para a atitude irônica de *Trovas* op. 29 nº 2, contribui a alusão ao ritmo espanhol, que reproduz um ambiente de seresta, só que à maneira ibérica (2009, p. 107). Contudo, Coelho de Souza ressaltou o fato de que o uso que Nepomuceno faz das fontes populares ou folclóricas não se dá com vistas à criação de uma música nacionalista aos moldes defendidos pelo modernismo, mas com o intuito de fazer referências estilísticas, segundo determinadas funções expressivas na relação entre música e texto. Na introdução de seu artigo *Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira* (2010), Coelho de Souza explica que um de seus objetivos é estudar:

...como a questão do uso do folclore foi inflada pela musicologia modernista quando, na verdade, Nepomuceno a utiliza como tópicos estilísticos

carregados de significados semânticos para a realização do ideal do Lied como de uma perfeita simbiose entre poesia e música. (2010, p. 33).

Na canção *Der wunde Ritter*, o autor identifica tópicos como os toques de trombeta e o estilo cavaleiresco (2010, p. 46); a identificação de tópicos em outras canções, como *Sonhei (Mir träumte)* Op. 19 nº 1, em que o compositor emprega o ritmo de valsa que, “tal como em Mahler, ganha conotações de música vulgar” (Ibidem, p. 48), tem como objetivo ressaltar:

...que estas são evidências decisivas de que o estilo das canções de Nepomuceno nasce e se forja na assimilação de estilos e tópicos da música romântica universal, e não, como se pretendeu, apenas pela manipulação de registros folclóricos brasileiros. (2010, p. 46).

A alternância da tópica da valsa com recitativos em *Sonhei*, que para Coelho de Souza, reflete o tom irônico da canção, parece ser aquele mesmo contraste apontado por Pignatari em *Madrigal*, entre uma introdução e recitativo cheios de “faceirice brasileira” e um *cantabile* à moda europeia: a canção termina com uma codetta que, “com seus requebros flautísticos, não ficaria mal como conclusão de algum chorinho instrumental da época” (2009, p. 90). No presente estudo, as tópicos são consideradas como um dos elementos de expressividade representativos da presença, nas canções em português aqui selecionadas, do modelo do *Lied* romântico germânico. Este elemento encontra-se amalgamado a outros recursos expressivos e será abordado não de modo isolado, mas em união com os demais aspectos poéticos.

Diversas instâncias indicam que as canções de Nepomuceno se constroem com base em um paradigma poético no qual os diversos componentes se inter-relacionam com o objetivo de estabelecer uma unidade poética onde a ideia resultante de uma determinada leitura do poema é realizada musicalmente através de elementos melódicos, texturais, harmônicos e estruturais. Essa unidade compreende os diversos componentes da canção, expressos nos dois pares de relação, música-texto e canto-piano e se constitui provavelmente como o parâmetro fundamental da concepção poética do *Lied* germânico. O subcapítulo seguinte apresenta uma análise da canção *Amo-te muito*, Op. 12 nº 2, com o intuito de ilustrar a presença do princípio estético ligado ao fragmento e à abertura, conceitos relevantes da poética do Romantismo.

### 2.5.1 A estética do fragmento em *Amo-te muito*, Op. 12 nº 2

Conforme anteriormente desenvolvido, o aspecto poético relacionado à estética romântica do fragmento é um dos elementos que podem servir de parâmetro no estudo do *Lied* romântico enquanto gênero musical específico. No caso das canções de Nepomuceno, é possível identificar, com certa proeminência em algumas delas, a presença desse pressuposto estético, isto é, uma tendência ao fragmento ou à abertura a qual pode ser observada em elementos como a estruturação harmônica das frases e a relação deste elemento com a construção melódica. No caso de *Amo-te muito*, a defasagem entre a resolução da linha melódica vocal e da harmonia, aliada à extensão de frase, traz um elemento de abertura que se opõe ao caráter aparentemente simétrico apresentado pela primeira frase, de quatro compassos. Esse elemento de abertura acrescenta complexidade à leitura do texto de João de Deus, tornando-o carregado de certa ambiguidade, o que põe o tema tratado pelo poema numa perspectiva diferente. Quando analisada isoladamente, a melodia do canto indica um tratamento fraseológico próximo da estruturação clássica. A sua forma se constitui de um período formado por duas frases, a primeira com quatro e a segunda com cinco compassos. Esse período é repetido com modificações, para acompanhar a segunda estrofe do poema (de modo que a forma da canção pode ser descrita como AA’).

Estrofes	Seção	Estrutura harmônica
Eu não te posso a ti dizer mais nada Senão essa palavra já sem força, À força de empregada. Mas eu, tímida corça E minha amada! Pomba inocente, Tão longe e tão presente!	A (c. 1-11)	Fá maior (I – V)
Digo-a a ti com quanta força mais, Mais puro intuito e mais razão! Nessa palavra as sílabas são ais Que me saem a mim do coração Amo-te muito! Muito! Amo-te muito!	A’ (c. 12-31)	Fá maior (I – I)

TABELA 2.1: *Amo-te muito*, resumo formal.

Contudo, à estruturação de início regular, é acrescentado um elemento de irregularidade: a segunda frase da seção A (c. 5-11) tem o acréscimo de uma inserção de dois compassos (c. 10 e 11) para realizar uma conexão com o início de A', extensão também tornada necessária pela estrutura em seis versos da estrofe. Na repetição modificada do período (isto é, a seção A'), a segunda frase (c. 16-21), agora com seis compassos, é seguida de uma inserção de cinco compassos, responsável por encaminhar a frase à resolução final. Além do aspecto trazido pelas extensões, a estruturação desse "período" se dá sobre uma progressão harmônica e linear que lhe confere uma fluidez e conexão interna que o diferencia de um tema clássico. A separação entre as duas frases que compõem a seção A, que pode ser identificada pelo emprego de um desenho melódico semelhante, transposto, é dissolvida pelo fato de ocorrer em meio a um caminho de graus conjuntos no baixo (sib-lá-sol, c. 4 e 5, figura 2.34), cujo ponto de chegada é um acorde de supertônica. Esse caminho linear e harmônico promove um elemento de fluidez na estruturação fraseológica e ocasiona a abertura da primeira frase (análoga ao antecedente de um período clássico), estabelecendo uma conexão suprafrase que dá ao período completo uma sensação de unidade orgânica. Outro elemento de abertura é introduzido na dimensão da relação entre linha melódica vocal e harmonia: na finalização do período a melodia conclui na tônica (c. 9, fig. 2.33), mas a harmonia introduz um acorde de dominante secundária de função prolongadora da dominante, que adia a resolução harmônica com uma cadência de engano e estabelece uma defasagem entre resolução melódica e harmônica. A segunda frase (c. 5) tem início sobre o segundo grau, com o baixo iniciando outro movimento linear, agora ascendente, que chegará até o ré do compasso 9. Esse ré no baixo representa uma cadência de engano e é harmonizado com um V/V, que ornamenta a dominante do compasso 11. Essa harmonia secundária é mantida por mais um compasso com o movimento do baixo, que salta para o fá (c. 10), antes de elaborar a dominante com o arpejamento mi-dó. Promove-se assim uma extensão da frase, que "obriga" ao canto uma inserção de dois compassos (c. 10-11), após o que a harmonia chega à dominante, enquanto a tônica aparece somente na elisão entre o fim da frase e o início de A'.

Antecedente

ideia básica      ideia contrastante

Canto

Piano

Eu não te pos - so a ti di - zer mais na - da, Se não es - ta pa -

I

V<sub>4</sub><sub>3</sub>

I<sub>6</sub>

Consequente

i.b.

C

Pno.

la - vra já sem for - ça, A for - ça d'em - pre - ga - da..Mas eu tí - mi - da

IV

V<sub>4</sub>/ii  
3

ii

V<sub>6</sub>/IV  
5

The image displays a musical score for the first section of the song "Amo-te muito". It consists of two systems of music, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.).

**First System (Measures 7-9):**

- Vocal Line (C):** The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and continues with eighth notes. The lyrics are "cor - ça, E mi-nha/a - ma - da! Pom-ba/i - no - cen - te,". A bracket labeled "i.c." (initial cadence) spans measures 8 and 9.
- Piano Accompaniment (Pno.):** The right hand features a continuous triplet eighth-note pattern. The left hand has a steady bass line with half notes G3, F3, and E3.
- Harmonic Analysis:** Chords IV, V7, and V4/V are indicated below the piano part.

**Second System (Measures 10-12):**

- Vocal Line (C):** The melody continues with eighth notes. The lyrics are "Tão lon-ge/e tão pre - sen - te!". A bracket labeled "fragmento inserido" spans measures 11 and 12.
- Piano Accompaniment (Pno.):** The right hand continues with triplet eighth notes. The left hand has a steady bass line with half notes G3, F3, and E3.
- Harmonic Analysis:** Chords V7 and I are indicated below the piano part.

FIGURA 2.33: análise da primeira seção de *Amo-te muito* utilizando parâmetros de fraseologia clássica.

Considerando a elisão do fim do primeiro período com o início de sua reapresentação, a trajetória harmônica/linear completa constitui uma saída e volta à tônica, tendo o lá (3), como nota inicial da linha superior. A figura 2.34 apresenta uma versão hipotética do que poderia constituir uma progressão completa da seção A, em comparação com o que realmente ocorre na composição de Nepomuceno. O gráfico demonstra o caminho harmônico percorrido desde o início da melodia até o compasso 12, onde a volta do tema inicial coincide com a resolução harmônica na tônica. Na versão real, a chegada ao fá sobre o V/V com o ré no baixo pode ser considerada, do ponto de vista estrutural, como um voz interna que adia a volta da voz superior ao lá inicial.

The image displays two musical score reductions of a piano piece. The top reduction shows a hypothetical structure with measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The bottom reduction shows the actual structure with measures 1, 5, 9, 11, 12. The bottom reduction includes harmonic labels: I, (V/II), (V/IV), (V7/V), and I. The bottom reduction also includes a dashed line indicating a melodic line.

FIGURA 2.34: duas reduções, comparando uma estruturação hipotética com a que realmente aparece em *Amo-te muito*, mostrando a elaboração da cadência e o tratamento da melodia como voz interna.

Conforme comentado antes, a trajetória completa do período é elaborada pela introdução de harmonias ornamentais de função secundária (V/II, V/IV, V/V). O conjunto dos procedimentos descritos resulta num sentido geral de “finalização aberta”, como formulado por Ferris (2000), e ao mesmo tempo uma conexão harmônica-linear unificadora da seção. Em A', o aspecto de ambiguidade na resolução tonal não é compensado, mas reafirmado, como se pode ver na abertura da segunda frase do período (c. 16-21), que termina com a melodia num ré (c. 21), sobre uma harmonia de sétima diminuta de função secundária. Essa abertura da frase promove, como na seção A, uma extensão do período, o que ocorre com a inserção de um trecho de cinco



compassos (c. 22-26). Além disso, o mesmo procedimento de defasagem ocorre: a resolução melódica na tônica, na parte do canto, é harmonizada com uma cadência de engano e é necessário todo o posludio do piano para realizar a resolução harmônica e compensar o caráter anticlimático da disjunção entre a melodia e harmonia na cadência final.

The image shows a musical score reduction for section A' of 'Amo-te muito'. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, with measure numbers 12, 16, 23, and 25 marked above it. The bass staff contains a harmonic line with chords and single notes. Below the bass staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, II, (VII/II), (VII/VI) (V/V), V, (IV V/V), (V/V), (IV V/V), and I. Dashed lines connect specific notes in the melody to their corresponding chords in the harmony, illustrating the defasagem (offset) between the melodic and harmonic resolutions.

FIGURA 2.35: redução da seção A' de *Amo-te muito*, mostrando a defasagem entre a resolução melódica e harmônica.

Esse aspecto anticlimático aparece velado em meio a um estilo vocal expansivo, brilhante, especialmente no seu encaminhamento ao final. Ao mesmo tempo, o elemento da abertura harmônica se dá num contexto em que a correspondência formal entre as seções musicais e as estrofes do poema promovem um enquadramento geral que dá uma sensação de simetria. Quando analisada nestes termos, a abertura harmônica-fraseológica preconiza uma atitude romântica de primeira geração, na medida em que ocorre frente a parâmetros formais que descendem do século XVIII. Contribui para esse contraste entre fechamento e abertura o estilo brilhante da música, que sugere uma consecução harmônica triunfante, que se não é completamente frustrada, ao menos ocorre de maneira desencontrada entre canto e piano.

A exaltação do sentimento expressa na exclamação repetida da frase “Amo-te muito!”, que conclui o poema, recebe confirmação da parte da música, com seu caráter arrebatado, mas ao mesmo tempo, os elementos de abertura minam esse caráter triunfante. Os acordes finais do piano, ao invés de acompanharem uma resolução clara, inequívoca da melodia e da harmonia em união, só ocorrem após o desencontro entre essas duas dimensões. Do ponto de vista da leitura hermenêutica do poema, esse desencontro pode ser visto como meio de expressar a tensão entre o desejo de expressar



o amor por um lado e por outro, o desgaste ou cansaço que o autor experimenta com relação à expressão poética deste sentimento. Diante dessa “palavra já sem força”, isto é, a declaração de amor, cansada pelo seu uso recorrente na poesia, o autor opta por reafirmá-la, mas não sem sinais de esforço ou conflito (*Nessa palavra as sílabas são ais, Que me saem a mim do coração...*). Mas além disso, pode-se estipular haver um descompasso entre o que o poeta deseja afirmar ou expressar e seus sentimentos reais. Seria a repetição exagerada – ela chega a parecer forçada – do sentimento, ao fim do poema, uma pista para interpretar a ambiguidade dos sentimentos? A ambiguidade da música pode expressar um descompasso entre razão e paixão, sendo neste caso a expressão do amor antes uma decisão racional do que uma manifestação sentimental apaixonada. Neste sentido, o final vencedor, que é trazido pelo piano sozinho, após o fim da linha do canto, pode ser um sinal relevante de uma declaração de amor que se dá num contexto de luta ou desconexão entre partes distintas da psicologia da persona poética. O poeta afirma que com quanto mais “razão e intuito” declarar seu amor, com mais força o fará, enfatizando portanto a decisão racional por trás dessa declaração. O tom de triunfo final, após os momentos de ambiguidade, pode ser entendido aqui como a expressão de um amor maduro o qual, se não conta com a plenitude apaixonada do amor jovem (que seria apropriadamente expresso com a plenitude de sintonia entre melodia e harmonia), conta com sua convicção racional. Ou ainda de uma declaração desejada pela razão, mas que por alguma razão já não corresponde aos sentimentos. As possibilidades de interpretação são várias, mas apontam para um entendimento do texto cuja complexidade é enriquecida de modo notável pela música, sendo este o aspecto que mais importa no âmbito desta análise. Em todos os casos, a abertura se mostra como ferramenta poderosa para expressar situações em que a sublimidade de sentimentos é confrontada com a complexidade da experiência subjetiva.

### 3. A HERMENÊUTICA ROMÂNTICA DO *LIED* E AS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE NEPOMUCENO

#### 3.1 A HERMENÊUTICA DO ROMANTISMO

De acordo com Hall (2009), as ideias do primeiro Romantismo contribuíram, notadamente através do pensamento de Friedrich Schlegel, para o desenvolvimento de uma concepção musical que pode ser vista como um acréscimo às noções tradicionais de expressividade musical. Trata-se de uma concepção em que a música, por ser provida de suas próprias leis de estruturação, bem como de uma capacidade de auto referenciação semântica, poderia ser considerada como uma atividade análoga à linguagem. À medida em que pôs em xeque o grau de determinação da linguagem, o movimento *Frühromantik* e mais especificamente Schlegel, atribuíram-lhe uma propriedade de “inexauribilidade hermenêutica” (Hall, 2009, p. 416), concepção que foi eventualmente estendida por Schlegel ao campo da música. Hall destaca o fato do escritor ter se dedicado a observações teóricas no campo da música ainda que este não lhe fosse um terreno particularmente familiar. Reflexões contidas em notas, fragmentos encontrados em meio a seus cadernos literários e filosóficos, as quais apontavam para um ideal de música absoluta, articulando a “relação privilegiada da música com a filosofia” (HALL, 2009, p. 413). Segundo Hall:

As observações de Schlegel sobre a música eram grandemente influenciadas por intuições filosóficas e, por essa razão, suas reflexões tendiam a ser fundamentalmente teóricas. [...] Devido à perfectibilidade infinita da música, Schlegel reconhecia sua afinidade importante com a filosofia: ele acreditava que os significantes da música a tornavam um meio ideal para a reflexão transcendental. Assemelhando-se à própria investigação filosófica, os significantes musicais ativam um processo de inexauribilidade hermenêutica que potencializam o conteúdo de verdade da música a novas constelações semânticas. (HALL, 2009, 414).

Assim, a música, em suas leis internas de estruturação, seria semelhante ao pensamento e à filosofia, mas apresentando significados que ultrapassariam os próprios limites da linguagem.

Ele (Schlegel) insiste que as ideias estéticas articuladas através da música instrumental não somente revelam a perfectibilidade infinita das sonoridades, mas também conceitos, ideias e representações que se encontram além do alcance da linguagem convencional. (Hall, 2009, p. 420).

Para Schlegel a música, tanto quanto a linguagem e a filosofia, eram considerados sistemas em constante estado de depurabilidade, de infinitude hermenêutica. E o escritor reconhecia na música propriedades análogas às da atividade intelectual, ao considerar técnicas composicionais tais como o desenvolvimento e a variação temática, tendo como principal referência para isso a sonata do século XVIII (HALL, 2009, p. 420).

Rosen destaca a influência de Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), no que diz respeito ao desenvolvimento de hipóteses sobre as semelhanças entre música, linguagem e pensamento. Conhecidas de Schumann, as ideias de Ritter, um dos mestres da *Naturphilosophie* romântica<sup>21</sup>, comportavam uma noção segundo a qual a origem da linguagem tinha se dado com a música – isto é, evolutivamente a música seria anterior à linguagem (ROSEN, 2003, p. 59). Esta noção, por sua vez, encontrava-se em consonância com a visão acerca da prosa como desenvolvimento da poesia, e não ao contrário (IBIDEM, p. 60). Segundo Rosen, a inovação de Ritter dizia respeito a sua visão da música enquanto uma primeira linguagem universal, a partir da qual as línguas se individualizaram; ideia também posteriormente desenvolvida por E. T. A. Hoffmann (IDEM).

Segundo Hall, as ideias de Schlegel para uma romantização da música resultaram na valorização da música instrumental, justamente por estar desprovida de um suporte semântico exterior às conexões puramente musicais. Seria possível que tais ideias pudessem ter influenciado a música vocal? Para avaliar essa questão, é preciso recorrer às observações feitas por Rosen acerca da redefinição da relação entre texto e música perpetrada no âmbito do *Lied*, especialmente por Schumann. Rosen destaca que Schumann planejava, antes da publicação de seus *Lieder*, a composição de “canções” para piano, sem voz, a partir de poemas de Heine. Conforme o autor, certas melodias que ouvimos em suas peças para piano ou mesmo nas canções, podem ser resquícios deste projeto. Segundo Rosen (2003, p. 58):

De todo modo, a metamorfose de discurso para música – e, de fato, de música para discurso – implicada pelo projeto não concretizado encontra uma realização sutil na técnica de composição de canções de Schumann, onde voz e instrumento – às vezes dobrando um ao outro, às vezes defasados ou com a

---

<sup>21</sup> Conforme Rosen, “nascido em 1776, Ritter viveu até a idade de 34 anos. Seus últimos anos foram romanticamente dissolutos e ele morreu de tuberculose, de um modo mais apropriado à ideia popular de um poeta do que de um cientista”. (2003, p. 59). Em seu envolvimento com a *Naturphilosophie*, Ritter mesclava em seu trabalho concepções místicas com ciência moderna e era, segundo Rosen, admirado por Goethe, Novalis e Schlegel.

melodia passando de um ao outro – realizam uma só linha unificada. Schumann está levando a cabo, na forma musical, a relação entre música e linguagem tal como concebida no círculo de Schlegel em Jena.

As ideias românticas de valorização das semelhanças entre música e linguagem, a ponto mesmo de lhes estabelecer conexões de ordem genética, podem ser vistas como um aspecto que joga luz sobre o nível de interação não só entre música e texto, mas entre canto e instrumento, no *Lied* germânico. Pois na canção de câmara romântica o fluxo melódico se constitui de uma união entre as partes vocal e instrumental que parece redefinir a relação entre voz e instrumento enquanto dimensões representativas do texto (linguagem) e da música. Rosen destaca novamente Schumann como exemplo disso, afirmando:

A relação da música para com a linguagem em termos do geral para o individual é particularmente apta como descrição da técnica de Schumann de escrever canções, na qual a linha musical geral é individualizada apenas intermitentemente na forma de palavras: a linha plena está ou no piano ou então passa do piano à voz. [...] A originalidade desta abordagem é que ela transforma radicalmente a relação tradicional da canção com o acompanhamento. (ROSEN, 2003, p. 61).

Por isso, ainda que pareça paradoxal à primeira vista, a valorização da música instrumental pode ter se refletido no *Lied*, à medida em que a parte instrumental, mais que um acompanhamento, se faz presente “invadindo” o espaço poético da linha vocal e questionando a soberania da dimensão linguística da linha vocal. Neste contexto, a posição relevante ocupada pelo conceito de hermenêutica no círculo intelectual dos românticos de primeira geração pode ser vista como indicativo de viabilidade da transposição desse conceito para o contexto da análise do *Lied* romântico, ainda que num primeiro momento as ideias românticas sobre a analogia entre música e linguagem tenha proporcionado uma valorização da música instrumental. Indeterminação e inexauribilidade da linguagem: aspecto que por um lado remonta à valorização da estética do fragmento, em sua tensão entre fechamento e abertura, por outro lado diz respeito ao conceito romântico de hermenêutica.

O termo hermenêutica, em sentido geral, significa interpretação. Segundo Georges Gusdorf, autor que abordou extensivamente o pensamento romântico:

A hermenêutica, arte da interpretação, é suscitada pela existência de documentos que não dizem aquilo que querem dizer, que não exibem mais do que um sentido confuso ou enigmático, e que às vezes nem mesmo manifestam sentido algum (1988, p. 33).

A partir daí o termo pode carregar, segundo Gusdorf, um sentido mais amplo do que somente interpretação; no contexto de antigas doutrinas esotéricas a palavra tem uma conotação de tradução de mensagens divinas, ou transposição de um significado ou sistema de significados de uma realidade para outra. A raiz do termo hermenêutica diz respeito a Hermes, nome grego para o deus egípcio *Tot*, que foi figura inspiradora do esoterismo renascentista e teria sido um sábio-divindade do antigo Egito (*Hermes Trismegisto*), autor de obras que na realidade surgiram durante os primeiros séculos do cristianismo. Segundo Frances Yates<sup>22</sup>:

As obras inspiradoras dos magos da Renascença, e que eles acreditavam da mais remota antiguidade, haviam sido escritas no século II ou III d.C. O que eles aprendiam não era a sabedoria egípcia, um pouco posterior à dos patriarcas e profetas hebreus, e muito anterior a Platão e aos demais filósofos da Antiguidade grega, dos quais todos – segundo a crença dos magos da Renascença – haviam bebido da fonte sagrada. Eles se baseavam no substrato pagão do primitivo cristianismo, aquela religião fortemente tingida de magia e de influências orientais, versão gnóstica da filosofia grega e refúgio de fatigados pagãos que buscavam respostas para a vida, diferentes das oferecidas pelos primitivos cristãos. (1995, p. 13).

Chantler (2002), ainda que reconheça a sugestão de conexões antigas trazidas pelo termo hermenêutica, situa no século dezoito o surgimento dessa linha de estudos:

Hermenêutica – a palavra é derivada do nome do deus Hermes, mensageiro – é o estudo da interpretação. Ao mesmo tempo em que estudiosos dos dias atuais identificam suas raízes em tradições muito antigas tais como a tradição judaica do Midrash e abordagens cristãs medievais da Bíblia, há consenso no sentido de que a disciplina moderna da hermenêutica tenha sido fundada no século dezoito, principalmente por estudiosos alemães. (2002, p. 51).

O conceito romântico de hermenêutica tem sua origem ligada a Friedrich Schleiermacher e teve como pano de fundo a prática hermenêutica utilizada, nos países germânicos no século XVIII, em estudos de teologia, filologia e direito. Segundo Chantler (2002, p. 4):

Schleiermacher era um teólogo erudito protestante, cuja concepção radical da religião era formada por seu envolvimento com a filosofia de pensadores como Kant e Fichte. Ele mesmo um filósofo, sua reputação póstuma esteve principalmente associada à sua contribuição original para a hermenêutica e

<sup>22</sup> Frances A. Yates (1899-1981), historiadora inglesa, debruçou-se sobre o período do Renascimento, tendo destacado a importância da presença do hermetismo, da magia e do misticismo nos desenvolvimentos teóricos, científicos e artísticos da época.

disputavelmente sua contribuição algo menos relevante para a estética – aspectos de seu pensamento que devem ser entendidos como complementares.

Cabe reconhecer a importância do conceito de hermenêutica na cultura protestante, onde, ao se rejeitar a autoridade católica no campo da exegética, acreditava poder embasar sua atividade interpretativa estritamente na letra das Escrituras. Mas ao mesmo tempo, como se pode depreender da constatação de Chantler acerca do caráter heterodoxo das posições de Schleiermacher quanto à religião, sua hermenêutica ganha uma conotação contestadora mesmo no contexto protestante. Assim, o termo comporta distintos níveis de acepção teórica, desde o seu conceito comum de interpretação até um termo que representa uma atitude interpretativa questionadora ou alternativa. De acordo com Chantler:

Schleiermacher concebia sua “hermenêutica geral” em contraposição à hermenêutica especializada praticada no século dezoito para auxiliar a exegese bíblica, a filologia clássica e a crítica jurídica. (2002, p. 5).

A partir de uma concepção em termos de interpretação alternativa ou heterodoxa, o conceito de hermenêutica ganha um sentido adequado a uma aplicação no campo da literatura e das artes do Romantismo. A transposição do conceito romântico de hermenêutica para esse campo pode ser feita com base em um aspecto desse conceito particularmente aplicável ao campo poético: que a interpretação ou *hermenêutica* é concebida como um ato criativo, à medida em que se assume como pressuposto uma indefinição fundamental da linguagem<sup>23</sup>. Ao mesmo tempo o conceito romântico de hermenêutica se presta à associação com as noções, caras para os românticos, de unidade e organicidade. São aspectos que permitem que a música seja encarada, no *Lied*, como mais do que um recurso expressivo, a serviço da ilustração de realidades mencionadas no texto; ela pode se constituir de um instrumento criativo de interpretação do texto e de propiciação de um espaço poético de unidade entre música e poesia. Isto é, uma visão segundo a qual o conjunto formado pelos vetores de relação texto-música e piano-canto comporta não apenas uma soma de partes, mas um todo orgânico.

No contexto da hermenêutica romântica, todo ato de interpretação seria um ato criativo e as possibilidades seriam ilimitadas, uma vez que “cada intuição de uma

<sup>23</sup> Segundo Chantler, a noção acerca da ambiguidade inerente à linguagem, base da hermenêutica de Schleiermacher, foi ressaltada por abordagens recentes como sendo uma antecipação da teoria crítica (2002, p. 7).

pessoa é em si infinita” (SCHLEIERMACHER apud CHANTLER, p. 6). Trazendo à cena outro autor romântico, Friederich Ast (1778-1841), Feurzeig destaca o caráter intuitivo da concepção do movimento *Frühromantik* de interpretação:

A interpretação, para esta visão, depende muito da capacidade do intérprete de compreender a ideia central de uma obra. Ast sugere que um intérprete hábil tem uma afinidade com a obra sendo interpretada, de modo que possa simpatizar com a ideia que a gerou. Ele, de algum modo, percebe a ideia central desde a primeira página que estuda; desse modo, ele revive a experiência do autor, que também construiu toda a obra de seu ponto de partida (2014, p. 57).

A hermenêutica dos românticos deveria suplantar o método “gramático”, isto é, o método que priorizava a análise do texto, para constituir um método voltado ao levantamento de dados histórico-sociais e biográficos por um lado, e por outro a realização de uma compreensão do texto que só se daria plenamente numa instância intuitiva. Trata-se do conceito de “hermenêutica psicológica” de Schleiermacher que, segundo Feurzeig, deveria culminar num nível interpretativo no qual se compreende um autor “melhor do que ele compreende a si mesmo” (2014, p. 55). Portanto, a afirmação acerca da ambiguidade da linguagem não implicou, de modo talvez surpreendente, numa recusa da busca pela precisão interpretativa. Pelo contrário, Schleiermacher apresentava sua abordagem interpretativa como “a arte de encontrar o sentido preciso de uma dada afirmação” (apud CHANTLER p. 7), de onde vem a ideia de interpretação como meio para se alcançar uma compreensão do texto ao mesmo nível ou para além da compreensão do próprio autor. Uma concepção não desprovida de dificuldades, pois ao mesmo tempo que o pensamento romântico defendia a indefinição da linguagem, a hermenêutica de Schleiermacher preconizou a existência de critérios de garantia para uma interpretação precisa. E no estabelecimento desses critérios, os dados objetivos são acessórios, para que se alcance uma unidade psicológica com o autor, a partir da qual emerge o “método divinatório”. Segundo Feurzeig (2014, p. 56):

...o método divinatório envolve uma simpatia direta com o que se lê, levando a um senso de comunhão com o autor. Essa simpatia está, em última instância, para além da explicação e talvez se aproxime mais de um ponto de vista místico de como a interpretação pode ocorrer.

Segundo Schleiermacher:

Uma vez que não temos conhecimento direto do que estava na mente do autor, devemos tentar nos tornar conscientes de muitas coisas acerca das



quais ele próprio pode não ter tido consciência, exceto na medida em que ele reflita sua própria obra e se torne seu próprio leitor. (Apud CHANTLER, 2002, p. 8).

E para Chantler (2002, p. 8):

São formulações como essa que constituíram o ponto de partida para a interpretação da hermenêutica de Schleiermacher feita por Dilthey e comentadores posteriores, como base para “o reconhecimento da fonte espiritual garantidora da obra, um reconhecimento tornado possível pela presença dessa mesma fonte no intérprete”.

Uma das ideias presentes em autores que se debruçam especificamente sobre o *Lied* é a de que a relação entre texto e música neste gênero pode ser abordada a partir de uma perspectiva interpretativa. Isto é, a exploração do aspecto representativo que emerge da união entre poesia e música no *Lied* é intensificada a ponto de se estabelecer aí uma função interpretativa da música em relação ao texto. A pergunta fundamental lançada por Malin (2010, p. viii) a esse respeito é: o papel da música no *Lied* se limita a proporcionar um ambiente propício, amigável ao texto poético (como teria sugerido Goethe) ou ela realmente interpreta ativamente o texto, como um “poema sobre o poema”, como Josef von Spaun teria afirmado ser o caso das canções de seu amigo, Franz Schubert? Ao mesmo tempo, Feurzeig propõe que o *Lied* de Schubert seja apreciado a partir da consideração de suas propriedades interpretativas, o que pode incluir um nível conceitual ou filosófico, além do dramático (2014, p. 36). Feurzeig e Malin, cada qual a partir de um ponto de vista diverso, indicam ser possível a compreensão da relação entre música e texto no *lied* romântico a partir de uma perspectiva interpretativa. Malin apresenta Brahms a partir de um ponto de vista segundo o qual a canção se manifesta enquanto “performance musical de uma leitura poética”<sup>24</sup> (2010, p. xiv). Isto é, a música numa função de leitura do texto, neste caso leitura enquanto performance (p. 146) e no caso de Feurzeig, do ponto de vista semântico.

A hermenêutica romântica, com a conotação espiritual ou simbólica que emerge do “método divinatório” mostra-se portanto como um conceito apropriado à abordagem do *Lied*, gênero caracterizado pelo estreitamento da relação entre música e texto, num nível que se pode dizer que alcança um patamar interpretativo. Segundo Feurzeig (2014, p. xiii):

---

<sup>24</sup> “musical performance of a poetic reading”, no original.



Com essa circunstância em mente, é bastante interessante e frutífero examinar arranjos de Schubert da poesia da primeira geração romântica através de uma lente hermenêutica: isto é, explorar essas canções de modo a descobrir que estratégias interpretativas o próprio Schubert usava quando abordava esses textos e os usava como base para a sua música.

Para Malin, no *Lied* do século XIX, a música “interpreta ativamente o texto” (2010, p.viii). E segundo Stein e Spillman, “A essência da canção, especialmente do *Lied* romântico, é uma igualdade entre música e texto, a síntese de uma nova forma de arte a partir de dois meios separados” (1996, p. 20). Segundo Feurzeig (2014, p. 54), os aspectos mais diretamente relacionados com a composição de um *Lied* enquanto interpretação de um poema:

...dizem respeito a duas questões: o processo pelo qual o leitor passa ao ler e interpretar uma obra poética ou uma coleção de poemas e a relação entre uma interpretação expressa no pensamento e outra expressa em outra forma de arte, tal como a música (2014, p. 54).

Aspectos da hermenêutica que, aplicados ao contexto do *Lied*, parecem justificar a percepção de Lewin segundo a qual:

O mundo da canção, portanto, não é simplesmente um mundo musical. Por outro lado, também não é simplesmente o mundo textual, traduzido em música: ele não só “representa” este mundo, diz Spaun, mas também o “transfigura”. (2006, p. 110).

Feurzeig (2014) ressaltou as aproximações de cunho poético e filosófico entre Schubert e o círculo *Frühromantik* de Jena, na figura dos escritores Friedrich Schlegel e Friedrich von Hardenberg (Novalis), destacando neste contexto a relevância do conceito romântico de hermenêutica. Através da análise do conteúdo dos poemas e sua relação com a música, a autora demonstra, em um dos capítulos, que Schubert mostrou suas qualidades de “pensador abstrato”, na interpretação do poema filosófico *Die Berge* (As montanhas), de Schlegel. Sua abordagem constata a possibilidade de se considerar o *Lied* romântico enquanto um gênero musical cujos principais eixos de relação das partes integrantes (música e texto, piano e canto) compõem uma totalidade hermenêutica. Desse modo, o *Lied* aplica uma concepção romântica de participação orgânica das partes no todo e do todo nas partes, levando a outro patamar o nexo representativo entre música e texto. Em sua análise da canção *Die Berge*, Feurzeig destaca o status singular

dessa canção, tendo em vista o teor filosófico do texto. Toma como ponto de partida a estranheza do poema, em termos da predominância do conteúdo conceitual em detrimento da beleza formal. Segundo a autora, a música apresenta traços adequados às características do texto:

O arranjo musical deste texto (D 634), composto algo entre 1819 e 1823, é igualmente estranho. Os contornos de sua melodia recortada lembram as extensões de versos desiguais de Schlegel e sua alternância entre uníssono e textura cordal criam um efeito peculiar. Além disso, apresenta uma série de modulações inesperadas[...]. A própria escolha desse poema para um arranjo musical seria um tanto incomum, pois não é um poema lírico, com um foco emocional que seria percebido como apropriado para música, mas um poema filosófico, que menciona as emoções só de passagem (2014, p. 36).

A escolha de Feurzeig por um exemplo de canção cujo tema põe em destaque o seu teor filosófico, deve ser vista como apresentação de um caso que ilustra as propriedades hermenêuticas do *Lied*. Essa abordagem mostra que certos conceitos do Romantismo, além de definir temas literários, podem concretizar-se musicalmente em termos formais. A autora estabelece a relação entre a música e o poema apontando para relações de significação no nível frontal, através de tópicos como a fanfarra e a progressão plagal. Mas além disso, destaca o papel da tonalidade e da harmonia como recursos simbólicos que podem alcançar níveis estruturais de maior alcance. As progressões harmônicas, aliadas a determinados tipo de texturas, podem aludir a ideias como luta, esforço, realização em meio à dificuldade, enquanto a volta à tônica representa estabilidade. Por outro lado, em nível de estruturação harmônica mais amplo, *Die Berge* conta com um procedimento, na seção intermediária, de uma progressão harmônica sequencial que percorre a divisão de uma oitava (sol a sol) por terças maiores, em sentido descendente: Sol-Mib-Si-Sol. Feurzeig destaca a relação simbólica entre o esquema sequencial envolvendo tônicas distantes por terça maior, e a interpretação dada por Schubert ao conteúdo do texto. A analogia se dá com a imagem de um percurso que sai de um lugar em direção a outro e retorna ao ponto inicial, porém já não o mesmo, o que é simbolizado pela enarmonia. Esse modelo de processo é representativo, para Feurzeig, de esquemas de pensamento elaborados pelo idealismo alemão, como a descrição de Hegel sobre o processo do conhecimento. Pois o esquema de divisão da oitava, ao mesmo tempo que representa uma construção teórica musical que escapa das relações típicas da estrutura da prática comum tonal (entre tônica e dominante ou tônica e subdominante), seria significativo de um ponto de chegada que coincide com o da

partida, mas com uma transformação ao longo do processo. Pois o caminho por terças maiores, caso realizado literalmente, resultaria numa chegada a Lá dobrado bemol. (Sol-Mib-Dób-Lább). Ao mesmo tempo, Feurzeig afirma que a divisão simétrica da oitava representa a dicotomia entre estabilidade e mudança, que caracteriza o conteúdo do poema.

Esse nível próximo entre conceito e estruturação formal também é posto em destaque por Ferris (2000) que aponta para procedimentos de complexidade harmônica e de condução das vozes como meios usados por Schumann para gerar uma conotação formal de abertura ou ambiguidade. Ferris mostra a intimidade do nexos entre elementos musicais e texto, desde a representação musical de sentimentos no nível de frente até a relação entre a organização formal da música e o poema. O autor mostra que o tratamento que o compositor dá ao texto pode ser determinado por escolhas no campo da correspondência entre estruturação harmônica-fraseológica e divisão estrófica, as quais podem acarretar em mudanças na estruturação do poema, como alteração na divisão de estrofes, união de mais de uma estrofe em um grupo formal único, quebra de versos. Além disso, procedimentos harmônicos de abertura e ambiguidade podem ressaltar determinados aspectos do poema ou agregar valores subentendidos ao texto, o que revela o teor interpretativo e criativo da música perante o texto. Malin, por sua vez, afirma que o principal responsável por colocar em movimento o poema é a combinação entre texto, harmonia, figuração e tempo musical (p. viii). A abordagem do autor dá destaque ao aspecto rítmico enquanto recurso expressivo e hermenêutico do *Lied*, o que inclui o ritmo poético ao nível dos acentos das palavras e versos e sua relação com a música, mas também ao nível, mais amplo, das repetições de versos, expansões ao final de estrofes ou seções e elisões de frase (2010, p. xiii). Além disso, o autor ressalta a importância dos padrões de figuração pianística como elemento responsável pelo estabelecimento da dimensão psicológica da canção.<sup>25</sup> Tais elementos, que num primeiro momento parecem dizer respeito ao aspecto puramente musical da estruturação, revelam-se, no *Lied* como um conjunto de elementos que manifestam uma relação hermenêutica entre música e texto.

A visão organicista romântica é outro aspecto que pode ser considerado como fundamento da complementaridade entre os dados objetivos e a interpretação psicológica. Esse pressuposto embasava o princípio de “círculo hermenêutico”,

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 95.

metodologia interpretativa segundo a qual o todo não pode ser pensado separadamente do particular, que é parte sua, assim como o particular não pode ser visto separadamente do todo como a esfera no qual vive (FEURZEIG, 2014, p. 52). No círculo hermenêutico, assim como as palavras e frases obtêm sentido a partir do contexto mais amplo dos parágrafos e capítulos, o inverso também deve ocorrer, isto é, a interpretação de um texto completo deve derivar da compreensão de seus elementos constituintes. Além disso, esse princípio podia ser estendido a um nível mais amplo, partindo de um texto para a obra completa do autor, e daí para o contexto social histórico de sua produção, conforme Chantler:

Do mesmo modo, em suas anotações de aulas, Schleiermacher enfatizava que, para se ‘confirmar os pensamentos de um autor’, ‘deve-se conhecer em que período um autor escreve’ e ‘procurar se tornar o leitor imediato de um texto de modo a compreender suas alusões, sua atmosfera e seu campo específico de imagens’. Assim fazendo, ele expressava a visão, sustentada por um número de escritores do final do século dezoito e começo do século dezenove, que há uma relação orgânica entre um texto e o meio histórico-cultural no qual foi escrito. (2002, p. 9).

Tal elemento da visão hermenêutica romântica, aliado ao conceito de “hermenêutica psicológica”, esclarece um aspecto característico desse gênero, no que diz respeito à atitude dos compositores em relação à escolha das poesias a serem musicadas. Isto é, o fato de que o seu critério de escolha priorize o aspecto da afinidade, mais do que a consagração de um poeta no rol dos grandes escritores. Ao invés disso, a busca por textos com os quais se possa alcançar o maior grau possível de afinidade espiritual é talvez o elemento motivador mais forte por trás das escolhas dos compositores românticos de *Lied*. A escolha dos textos envolve, mais do que a consagração artística do poeta, o critério da afinidade estética ou filosófica (às vezes concretizada em termos de amizade pessoal) e o potencial do poema em ser completado pela música. Este aspecto é identificado por Coelho de Souza como uma das características do *Lied* de Brahms, que teria influenciado Nepomuceno. Segundo o autor, o critério de Brahms era a busca por textos aos quais julgava poder acrescentar algo com sua música, ao invés de textos que tivessem uma qualidade literária que lhe conferisse autonomia artística:

A literatura, ainda durante a vida do compositor, registrou críticas a Brahms por essas escolhas, lamentando que se ele tivesse escolhido poetas mais significativos, o resultado final seria ainda melhor. Brahms contestava isso dizendo que considerava importante escolher poemas para os quais a música

tivesse alguma coisa a contribuir, pois muitos grandes poemas lhe pareciam autossuficientes, tornando a música supérflua ou um estorvo ao poema. (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 41).

Segundo estes princípios aplicados ao *Lied*, a música deve compor um conjunto com o texto, ao invés de simplesmente fornecer uma melodia para que um poema seja cantado. A ideia contida na expressão “poemas para os quais a música tivesse alguma coisa a contribuir” aponta diretamente para uma concepção poética de unidade hermenêutica: para que a canção seja um todo orgânico, ao invés de uma soma de partes, é preciso que o texto, enquanto um dos componentes da “matéria prima” da composição, esteja aberto para se tornar um amálgama com a música. Tal abertura se encontraria justamente em textos que não apresentassem, em si mesmos, aquele alto grau de plenitude próprio das grandes obras consagradas. Assim, o elemento da unidade se apresenta, além do critério da afinidade psicológica, como critério em termos de escolha da matéria prima. Segundo Coelho de Souza, é possível identificar a presença destes critérios de escolha dos textos nas canções de Nepomuceno. Sobre as opções literárias de Nepomuceno, o autor afirma:

Quase todos são poetas seus contemporâneos, dos movimentos parnasianos e simbolistas, alguns poetas regionais, outros apenas bissextos. Tudo levar a crer que Nepomuceno escolhia os poemas para suas músicas, assim como Brahms, pelo potencial de empatia que os textos lhe despertavam, vislumbrando a possibilidade de acrescentar uma dimensão que julgava faltar à obra enquanto literatura. (2010, p. 42).

E ainda:

...no que tange aos poetas de língua portuguesa, é notável que Nepomuceno tenha ignorado os grandes poetas brasileiros românticos e simbolistas, pois não escreveu nenhuma canção sobre poemas de Gonçalves de Magalhães, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela, Sousândrade, Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa. (2010, p. 41).

Referindo-se ao poema *Coração indeciso*, do escritor Frota Pessoa, Coelho de Souza já afirmara:

Obviamente não se trata de um poema da grande qualidade literária, mas, tal como Brahms, Nepomuceno muitas vezes preferiu recorrer a versos sugestivos, embora literariamente medianos, de autores contemporâneos, de suas relações pessoais, hoje quase desconhecidos, sobre os quais ele se sentia à vontade para escrever música com força expressiva que sobrepuja o poema (2006, p. 4).

Poderíamos acrescentar a essas observações sobre Brahms e Nepomuceno que desde Schubert, se tem compreendido que a concepção do *Lied* romântico não é tanto tomar um texto poético consagrado e ornamentá-lo com música, (ainda que às vezes também o possa fazer), quanto escolher um texto que fará parte de uma composição poética integral, envolvendo a música como um de seus elementos integrantes – ou talvez mais do que isso, poder-se-ia dizer, uma composição em que a música realiza um papel *hermenêutico*. Pois, como observou Feurzeig:

Se a interpretação, como Ast observou, é em si mesma uma arte, então o artista que constroi sobre a obra de outro – criando uma nova obra de arte a partir de uma pré-existente – está claramente trabalhando neste domínio (2014, p. 58).

Segundo o que se almeja demonstrar no presente trabalho, tal abordagem é aplicável particularmente em algumas das canções em português de Nepomuceno. Conforme afirmado ao longo deste trabalho, a importância do modelo do *Lied* europeu para as canções de Nepomuceno tem sido apontada por autores como Pignatari e Coelho de Souza. Pignatari afirma ter sido Nepomuceno o primeiro compositor brasileiro de canções que se afastaram do paradigma da modinha, canção popular brasileira por excelência, que conquistou o espaço da sociedade burguesa. Coelho de Souza diz que devemos compreender o projeto das canções de Nepomuceno no contexto da emulação de modelos europeus, como o *Lied* e a *Mélodie* francesa, mais do que como uma empresa de pioneirismo nacionalista. O presente estudo tem como objetivo levar a um passo adiante a constatação da presença do paradigma do *Lied* nas canções de Nepomuceno, mostrando que algumas de suas canções em português manifestam um tipo de unidade expressiva e hermenêutica entre seus componentes que as aproximam de modo particular ainda mais do modelo romântico de canção de câmara. Uma proximidade que pode ser constatada, em primeiro lugar, no tipo de relação expressiva entre texto e música, bem como entre a linha vocal e a parte do piano; mas também no grau de unidade com que essas relações se apresentam, o que chega a incluir a estruturação linear enquanto dimensão representativa. Assim, é possível identificar um princípio hermenêutico que abrange os diversos elementos da composição, formando um todo orgânico que compreende a música e o texto musicado. Elementos reconhecíveis em níveis diversos, tais como: recursos expressivos de nível frontal, correspondência entre forma e progressão poética, correspondência entre estrutura linear

e progressão poética e abertura ou ambiguidade enquanto elementos poéticos determinantes.

### 3.2 A HERMENÊUTICA DO *LIED* NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE NEPOMUCENO

A identificação de um modo hermenêutico de relacionamento entre música e texto, nas canções em português de Nepomuceno, pode ser vista como dado que reforça a sua ligação com o modelo romântico do *Lied*. Não se trata, contudo, de afirmar que o emprego do conceito romântico de hermenêutica teria sido aplicado especificamente e conscientemente por Nepomuceno, e sim de reconhecer que, ao integrar um modelo artístico assimilado pelo compositor, esse conceito acaba se manifestando como elemento poético reconhecível em suas canções. Isto é, ao ter o paradigma do *Lied* romântico como principal referência para compor parte de suas canções, Nepomuceno assimila este modelo num nível profundo, incluindo o pressuposto poético da relação interpretativa entre música e texto. No presente subcapítulo são realizadas análises das canções *Mater dolorosa* Op. 14 nº 1, *Madrigal* Op. 17 nº 1 e *Sempre!* Op. 32 nº 1, com o objetivo de se ressaltar a presença de um princípio estético de unidade hermenêutica entre os seus diversos componentes. Tal abordagem é feita tomando como pressuposto a presença, também, dos elementos de expressividade musical anteriormente já referidos.

#### 3.2.1 *Mater dolorosa*, Op. 14 nº 1

Uma combinação de referências expressivas em torno da imagem poética do lamento e da dor constituem o mote hermenêutico de *Mater dolorosa*, canção sobre um soneto de Gonçalves Crespo (1846-1883) o qual retrata a separação entre uma mãe e seu filho. O modo menor, os movimentos melódicos descendentes, as notas cromáticas de passagem e a exploração de figurações descendentes na parte do piano, são elementos que se reúnem, no contexto de um módulo harmônico ostinato, para situar a narrativa sobre essa mãe numa ambientação de lamento. A canção compreende um total de 35 compassos e pode ter sua forma classificada como um modelo ABA'. A tabela abaixo apresenta um esquema geral da correspondência entre as estrofes do poema e as partes da canção:

Mater dolorosa (Gonçalves Crespo)	Seção	Numeração dos compassos	Tonalidade
Quando se fez ao largo a nave escura, na praia esta mulher ficou chorando, no doloroso aspecto figurando a lacrimosa estátua da amargura.	A	c. 1-8	Fás menor
Dos céus a curva era tranqüila e pura; Das gementes alciones o bando Via-se ao longe, em círculos, voando Dos mares sobre a cérula planura.	A	c. 9-16	Fás menor
Nas ondas se atufara o sol radioso, E lua sucedera, astro mavioso, De alvor banhando os alcantis das fragas...	B	c. 17-24	Lá maior
E aquela pobre mãe, não dando conta Que o sol morrera, e que o luar desponta, A vista embebe na amplidão das vagas...	A'	25-35	Fás menor

Tabela 3.1: esquema formal de *Mater dolorosa*.

Desde a primeira estrofe o tom de lamento predomina, sendo enfatizado por versos terminados em expressões que projetam um caráter doloroso, tanto do ponto de vista semântico, quanto da sonoridade (*escura, chorando, amargura...*). As palavras que finalizam os decassílabos da primeira, segunda e quarta estrofes tem suas sílabas tônicas marcadas por apojeturas, em mais um sinal expressivo de representação da tristeza. Na segunda estrofe os elementos da paisagem natural são trazidos à cena, por um lado para apresentar um cenário de serenidade que contrasta com a tristeza da persona poética e por outro de modo a assimilar e personificar o tom de lamento (*gementes alciones..., que o sol morrera*); mesmo a descrição do sol ao “atufar-se”, inchar-se, enquanto desce em meio às ondas, pode sugerir, como apontou Pignatari, o enuviar da vista banhada por lágrimas. A estrutura melódica do tema, baseada essencialmente em gestos melódicos



descendentes, amplificados e intensificados na segunda frase, mostra-se como representação musical adequada ao ambiente doloroso do texto.

**Devagar, com tristeza e ligando o canto**

**Canto**

*p*

Quan - do se fez ao lar - goa na - ve/es - cu - ra Na

**Piano**

*p sem destacar o acompanhamento*

**C**

*3*

prai - a es - ta mu - lher fi - cou cho - ran - do No do - lo - ro - so/as-

**Pno.**

**C**

*6*

pec - to fi - gu - ran - do A la - cri - mo - sa/es - tá - tua da/a-mar - gu - ra.

**Pno.**

FIGURA 3.1: *Mater dolorosa*, primeira apresentação do bloco harmônico-temático completo.

A melodia, cuja direção descendente é um traço distintivo já na frase de abertura, tem este aspecto incrementado na segunda frase (c. 5-10), com o dó sustenido como nota inicial do movimento descendente e a inclusão de notas cromáticas de passagem, que são harmonizadas individualmente com harmonias de função secundária. Essa configuração cromática descendente remete ao *tetracorde do lamento*, figura melódica descendente usada em óperas do século XVII. A partir de seu amplo uso, a figura do tetracorde descendente em modo menor gradualmente estabeleceu-se, nesse repertório, como referência prontamente identificável do lamento. Segundo Rosand:

A primeira evidência substancial de uma relação recorrente entre o lamento e o tetracorde descendente em modo menor ocorre em Francesco Cavalli. Assim como os de seus predecessores bem mais antigos, os lamentos de Cavalli se destacam claramente de seus contextos, ainda que por razões diferentes. Eles geralmente se identificam pelo andamento lento, compasso ternário fortemente marcado e acompanhamento de cordas, bem como por seu estilo afetivo intensificado. (1979, p. 353).

Derivada de um ostinato simples de tetracorde descendente no baixo, essa figura pode apresentar-se com variações. Conforme explica Rosand, o padrão “pode ser invertido, cromatizado, arpejado ou ainda ornamentado melodicamente ou ritmicamente” (1979, p. 354).



FIGURA 3.2: exemplo de padrão de tetracorde em estilo lamento, enriquecido pelo acréscimo de notas cromáticas de passagem (extraído de Rosand 1979, p. 355).

Além disso, outras modificações poderiam ocorrer com o emprego do ostinato, como ser interrompido após algumas reiteraões, ser expandido ou conduzir a uma modulação (1979, p. 357). A descida cromática na segunda frase de *Mater dolorosa* tem semelhança notável com a figura do tetracorde do lamento, sendo necessário entretanto considerar dois afastamentos do modelo tradicional: a transposição de uma figuração típica de baixo para a linha melódica aguda, da parte do canto, e o início do tetracorde dar-se com o quinto grau, ao invés da tônica. Tais afastamentos não seriam, contudo, contraditórios ao espírito romântico de assimilação de referências, um espírito de releitura criativa, no

qual o efeito expressivo tem mais importância do que considerações em termos de fidelidade histórica.

A estruturação temática pode ser descrita em termos análogos a uma estrutura clássica de sentença: uma ideia básica de dois compassos é seguida de uma repetição transposta (apresentação, c. 1-4) e uma frase de continuação (c. 5-7, a descida do dós ao sol, o tetracorde do lamento) tem início com a fragmentação da ideia básica e se dirige à semicadência, nos compassos 5 a 8. A continuação caracteriza-se, portanto, pela fragmentação motivica e intensificação do conteúdo harmônico.

ideia básica

repetição transposta da i.b.

a b a' b'

I II V VI II I6<sub>4</sub> V I

5

continuação frag.

ideia cadencial

I V/V II I#3 I V/V V

FIGURA 3.3: análise temática da melodia de *Mater dolorosa*.

Apresentação (c. 1-4)	Continuação (c. 5-8)
I - V - I	(I6) I - V

TABELA 3.2: estruturação harmônica do tema de *Mater dolorosa*.

Do ponto de vista harmônico, o tema é estruturado com base numa progressão harmônica que remete a um baixo ostinato barroco (a distinção entre os termos chacona

e passacaglia<sup>26</sup> é um objeto de estudo que, exigindo aprofundamento histórico e musicológico específico, escapa do foco do presente trabalho, interessando apenas apontar aqui para a semelhança com as progressões harmônicas ou de baixo repetidas que davam base para as variações barrocas). A partir dessa progressão básica que se repete, as figurações do piano se modificam, introduzindo na canção o elemento da variação. Esse procedimento também pode ser associado ao recurso denominado de “variação estrófica”, onde frequentemente o que é variado é apenas a figuração do piano (PLANTINGA, 1984, p. 117).

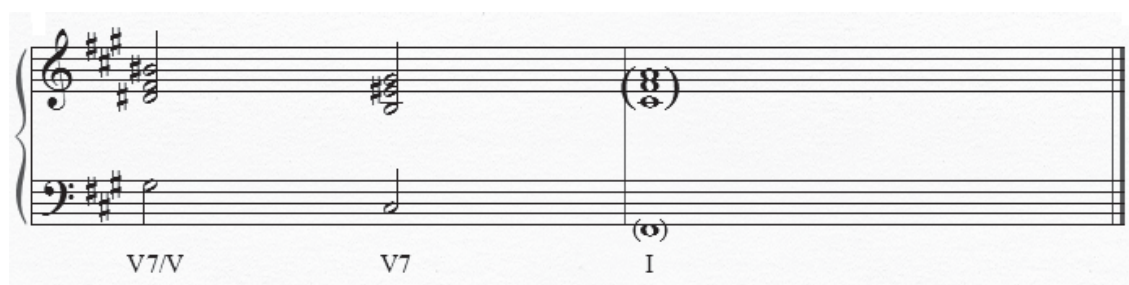


FIGURA 3.4: representação da progressão harmônica que acompanha o tema.

<sup>26</sup> Ver Walker (1969; 1970), para um panorama histórico das origens dessas danças antigas e aprofunda os diversos contextos em que os termos Chacona e Passacaglia foram empregados.

São três apresentações completas dessa estrutura ao longo da canção, sendo a terceira precedida pela inclusão de uma seção contrastante na tonalidade relativa maior. A tabela abaixo apresenta a indicação dos acordes para cada iteração do tema, excluída a seção contrastante, de modo a se observar as substituições de acordes no contexto do módulo harmônico ostinato:

I II	V7 VI	II I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	V7 I	I6 V7/V	II <sup>4</sup> <sub>3</sub> V <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV	I V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V	V7/V V		
I <u>V7/V</u>	V7 VI	II I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	V7 I	I6 V7/V	II <sup>4</sup> <sub>3</sub> V <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV	6+ I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	<u>V I</u>		
I II	V7 VI	IV VII	V <sup>6</sup> <sub>5</sub> I	I6 V7/V	IV6 V <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV	6+	I <sup>6</sup> <sub>4</sub> V7	V7/IV	I
Ped. Tôn.	_____	_____						IV	

TABELA 3.3: *Mater dolorosa*, comparação das três apresentações do módulo harmônico temático.

Na primeira enunciação do bloco temático-harmônico de oito compassos, o piano realiza um padrão de baixo alternado com acordes no registro médio – um padrão que evoca um estilo de acompanhamento popular seresteiro (c. 1-8, Fig. 3.1). Na segunda (c. 9 a 16, fig. 3.5), a figuração muda para um padrão de baixo seguido de arpejos descendentes em semicolcheias (figuração similar à que Nepomuceno utiliza na canção *Dromd Lycka*, é um padrão que encontra precedentes também na música pianística romântica).<sup>27</sup> Ao mesmo tempo em que reitera a ênfase no caráter de lamento, esse novo padrão introduz maior sentido de movimento à segunda estrofe.

<sup>27</sup> Alguns exemplos seriam o Capriccio op. 76 n° 1 de Brahms; Balada Op. 10, n° 4 em si maior; 2° tema do 1° mov. Do Concerto para Piano em lá menor de Schumann; o número 10 do ciclo *Dichterliebe*, de Schumann.

9 *p*

C Dos céus a cur - va e - ra tran - qui - la e pu - ra

Pno.

11

C das ge - men - tes al - ci - o - nes o ban - do

Pno.

FIGURA 3.5: *Mater dolorosa*, segunda enunciação do tema, mostrando a mudança de figuração do piano.

É interessante observar que Nepomuceno não compõe sua canção simplesmente como um tema com variações, mas faz uma espécie de assimilação tópica desse modelo, no contexto de uma forma ternária. As duas primeiras enunciações do tema correspondem, respectivamente, com a primeira e segunda estrofes do poema e o trecho total composto por essas duas enunciações constitui uma seção A (c. 1-16). Essa constatação é reforçada principalmente pela articulação harmônica das enunciações do tema. A primeira apresentação (que conclui no compasso 8) termina com uma semicadência, ao passo que a segunda apresentação conclui na tônica. Assim, se por um lado a complementação entre uma frase harmonicamente aberta e outra fechada, concluindo na tônica, remete à estruturação harmônica de um tema com variações, por outro lado, a complementaridade harmônica não encontra correspondência com a estruturação temática melódica. Isto é, ao invés dessa complementação ocorrer ao nível interno da estruturação do tema, de modo que a tarefa do fechamento harmônico ficasse a cargo de uma segunda frase ou período contrastante (constituindo uma pequena forma



binária), o que ocorre é uma repetição do bloco temático completo, apenas com a mudança de finalização necessária para a conclusão na tônica. Após esse fechamento na tônica, é introduzida uma seção contrastante, que aponta para a região da relativa maior e tem melodia e acompanhamento diferentes; essa seção coincide com a terceira estrofe. Com a quarta estrofe, há a volta do tema inicial, dessa vez numa única iteração trazendo uma figuração pianística que pode ser considerada uma síntese: o padrão de acordes observado na primeira apresentação une-se com a direção descendente da segunda. Esta última apresentação do tema conclui na tônica com o uso de um pedal de tônica e uma dominante secundária da subdominante, numa elaboração de sabor arcaico da cadência final. Isso resulta num esquema formal ternário ABA' para a canção completa, como na opinião de Pignatari (2009, p. 77).

Na seção A, o primeiro par de versos da primeira estrofe corresponde à ideia básica e sua repetição transposta – compondo a apresentação da sentença. Os dois versos restantes, por sua vez, são englobados num único movimento melódico, a descida cromática do lamento, que corresponde à continuação. Desse modo, a estrutura temática, em sua organização de  $(2+2) + 4$  compassos, agrega à estruturação do poema uma articulação entre os dois primeiros versos, em oposição a uma continuidade maior entre a terceira e a quarta linhas da quadra. A segunda metade da seção A, que repete o bloco harmônico-temático de oito compassos, une-se à segunda estrofe e tem seu final modificado para que a cadência se dê na tônica – levando a cabo a resolução linear da linha superior na tônica.



FIGURA 3.6: *Mater dolorosa*, linha melódica da segunda parte do tema (com o “tetracorde do lamento”).

Do ponto de vista do nível intermediário, a primeira descida do lá ao fás sustenido (c. 1-2) e a subsequente progressão envolvendo notas cromáticas podem ser entendidas como elaborações que prolongam o lá. Nesta perspectiva, pode-se considerar a descida do lá ao fás como uma descida à voz interna, enquanto a progressão si-sols





FIGURA 3.8: redução de nível intermediário dos compassos 9-16.

A seção A completa coincide com uma apresentação geral da personagem principal do poema e do cenário – externo e psicológico – em que se encontra. Em contrapartida, a terceira estrofe, ainda que continue o tom descritivo, apresenta um sinal importante que pode ser considerado um marco de mudança na progressão poética: o por do sol e a aparição da lua, ao mesmo tempo em que trazem algum alívio com a mudança de cenário, também lembram o inexorável da separação vivenciada pela mãe. Essa etapa da narrativa poética coincide com a seção B, contrastante, caracterizada pelo redirecionamento harmônico para o âmbito da relativa maior, bem como pelas modificações da linha do canto e da figuração do piano. Pignatari (2009, p. 78) sugere que a figuração pianística da seção B representa a intensificação das ondas enquanto o navio se afasta ou desaparece no horizonte.<sup>28</sup> Pode-se acrescentar que a transformação no cenário geral atende à expectativa gerada pelo acréscimo de movimento trazido pela figuração dos arpejos descendentes na segunda parte da seção A. Além do redirecionamento à região da relativa maior, sua estruturação temática é mais solta e se constitui de uma linha melódica que pode ser dividida em duas frases: no primeiro segmento, a linha melódica, semelhante ao motivo *a* do primeiro tema, tem início com o lá e se caracteriza pelos saltos. Faz-se acompanhar de uma progressão harmônica contínua, que culmina com a tonicização do acorde de lá maior (c. 21) por meio de uma cadência autêntica (II-V-I). Após uma pausa de semínima, a melodia dá um salto descendente de sétima caindo no rés, o que é acompanhado da introdução de um acorde que representa o início do redirecionamento harmônico de volta à tônica original. A introdução de um perfil de saltos na melodia é um elemento importante de contraste com relação à seção A, à medida em que desprende a melodia do contorno de lamento caracterizado pelos graus conjuntos e tessitura limitada. Trata-se de uma ampliação do escopo melódico, que se faz acompanhar da expansão que também ocorre nos arpejos do piano, os quais ampliam e transformam a ideia dos arpejos descendentes que caracterizam a segunda apresentação do tema na seção A. Tais elementos, em sua conotação de “soltura” em relação à estruturação temática e textura mais amarrada da

---

<sup>28</sup> Pignatari analisa a relação entre as modificações da textura do acompanhamento e a progressão poética (2009, p. 77).

seção A, podem ser vistos em conjunção com a promessa de alívio trazida pela transformação do cenário.

17

C

17

Nas on - das se/a - tu - fa - ra o sol ra-di-o - so, e/a

Pno.

19

C

*cresc.* *pp*

lu - a su - ce - de - ra, as - tro ma - vi -

Pno.

*pp*

21

C

*cresc.*

o - so, de/al - vor ba -

Pno.

*cresc.*

23 *f* *apress.*  
C  
nhan - do/as al - can - tis das fra - gas.  
Pno. *f* *al tempo* *dim.*

25  
C  
E/a - que - la po - bre mãe não dan - do con - ta  
Pno.

FIGURA 3.9: *Mater dolorosa*, seção B e volta de A' (c. 17-26).

Os arpejos da parte do piano, agora ondulantes, alternam a direção descendente e ascendente, alcançam picos de registro mais agudos e acompanham a descrição da mudança ocorrida no cenário do poema, à medida em que o sol se põe. O ritmo em semicolcheias é contínuo e contrasta com os “suspiros” da seção A, ocasionados pelas pausas no início de cada grupo de semicolcheias. A análise linear da melodia permite a identificação de duas continuidades lineares causadas pelos saltos (melodia composta). O gráfico abaixo mostra uma redução dos compassos 17 a 21, identificando as duas vozes estabelecidas pelos saltos da linha do canto.

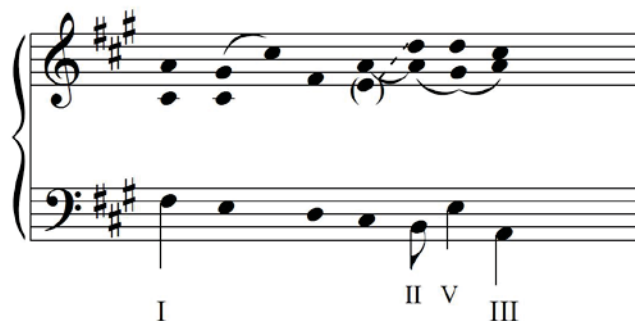


FIGURA 3.10: verticalização da melodia da seção B de *Mater dolorosa*.

Simplificando mais a linha, através da eliminação das transferências de registro, é possível chegar a uma linha de voz interna em graus conjuntos, em décimas paralelas em relação ao baixo, concluindo com um movimento cadencial que resolve no lá do baixo, enquanto a voz superior mantém um lá até concluir com um desenho cadencial lá-sol#-lá.

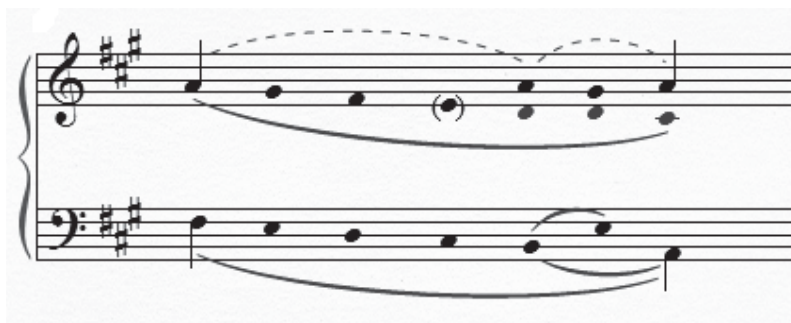
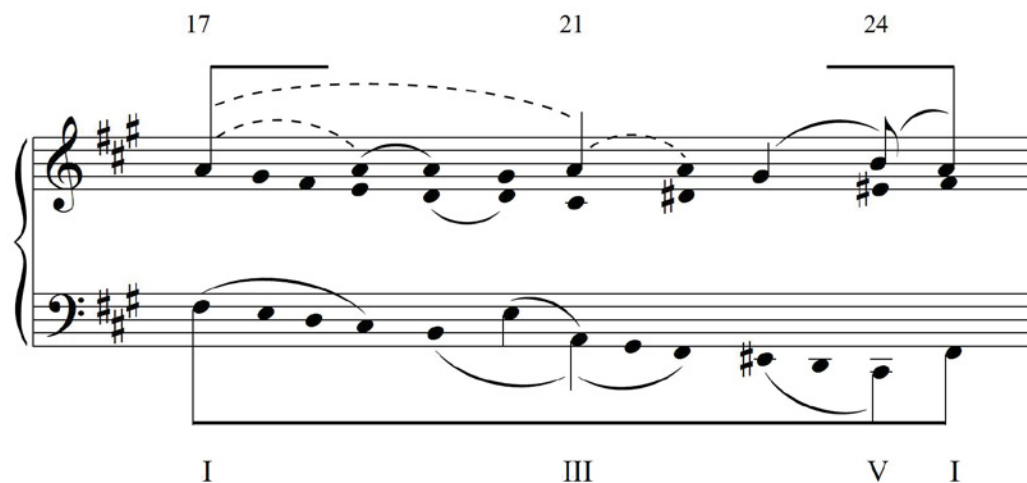


FIGURA 3.11: redução das linhas superior e do baixo, sem as transferências de registro.

Particularmente significativa do ponto de vista da unidade orgânica que é estabelecida entre as seções, é a longa linha descendente do baixo que perpassa as diferentes seções e sustenta a seção B. Essa linha não só resume a seção intermediária, mas também a conecta com o retorno de A', à medida que tem como meta o dós (c. 24), dominante da tonalidade original. Num primeiro momento essa linha sugere, em

conjunção com o prolongamento do lá na voz superior, a resolução na relativa maior, o que poderia ser considerado do ponto de vista representativo, como uma perspectiva de alívio psicológico. Contudo, o baixo não se detém no lá alcançado no compasso 21, mas prossegue a descida e, à exceção de duas bordaduras (c. 22 e 23) não é interrompido até



que alcance a dominante da tonalidade principal, no compasso 24.

FIGURA 3.12: *Mater dolorosa*, redução de nível intermediário da seção B.

De fato, apesar do direcionamento à relativa maior, que pode ser observado em procedimentos de nível frontal como a neutralização da função dominante (pelo min) e a chegada da melodia no dós, junto com uma cadência autêntica sobre o lá (c. 21), a seção B pode ser compreendida, estruturalmente, no contexto da tonalidade original. Pois como se pode ver na análise linear, o lá que dá início à melodia ocorre sobre o fás, e a linha descendente do baixo só encontra seu repouso quando chega no dós, dominante principal que prepara a volta da seção inicial. Além disso, a linha superior, obtida através da redução harmônica e da consideração da transferência de registro, pode ser considerada uma ampla prolongação do lá (3), tom melódico principal da canção. Do ponto de vista da expressividade em relação ao texto, esse dado representa uma conotação hermenêutica fundamental para o tratamento dado à terceira estrofe: a mudança de cenário – e de sentimentos – trazida pela mudança para a relativa maior é algo aparente, uma vez que constitui apenas etapa interna de um único movimento que

reafirma a tônica original. Baixo e linha superior emolduram esse “fechamento”, essa permanência, bem como o coração da mãe permanece ligado à amargura da separação. Há algo de inexorável nos eventos e nos sentimentos da mãe, o que já é sugerido pela repetição circular do ostinato harmônico-melódico da seção A. É o que confirma a vinda da última estrofe, ao nos informar que a transformação do cenário não teve efeito sobre a sua dor.

A recapitulação da seção inicial, em consonância com o texto, enfatiza que as mudanças no cenário não são suficientes para distrair a atenção da mulher que, absorta em sua tristeza, nem mesmo as percebe (*E aquela pobre mãe, não dando conta / que o sol morrera, e que o luar desponta...*). No compasso 25 o tema inicial retorna, com nova figuração do piano. Um baixo pedal de tônica sustenta a reedição do módulo harmônico ostinato, enquanto a figuração da parte do piano se apresenta como síntese das duas figurações empregadas na seção A: os acordes da primeira e a direção descendente da segunda. Trata-se de uma escolha poética carregada de conotação hermenêutica de fechamento, apropriada ao teor fatídico da conclusão do poema. É a última aparição do tema, então não ocorre a complementação harmônica como na seção A, mas uma única iteração, com a conclusão definitiva na tônica ornamentada pela introdução de uma dominante da subdominante (c. 33).

29

C

a vis - ta em - be - be na

29

Pno.

(6 al. invertido)

The image displays two systems of musical notation for the final measures of a piece. The first system, starting at measure 32, features a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has the lyrics "am - pli - dão das va - gas." and is marked with a piano (*pp*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a descending tetrachord in the left hand, marked with a piano (*pp*) dynamic. Harmonic analysis is provided below the piano part: V 6/4, 7 5/3, V/iv, and iv. The second system, starting at measure 34, shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a descending tetrachord in the left hand, marked with a piano (*pp*) dynamic and the instruction "retardando". Harmonic analysis below the piano part shows the chord i.

FIGURA 3.13: compassos finais de *Mater dolorosa*, com análise harmônica.

No que diz respeito à presença do elemento expressivo em *Mater dolorosa*, diversos elementos musicais são empregados com o objetivo de enfatizar o caráter de lamento da disposição afetiva da persona poética. Faz-se referência ao conceito de lamento através de elementos melódicos, como as apojeturas em finais de frase e a direção descendente; enfatiza-se esta referência com o emprego típico de uma figura de tetracorde descendente, tradicionalmente associada ao lamento; e descreve-se a paisagem do mar com a figuração ondulante do piano na seção B. A abordagem musical dada por Nepomuceno ao poema revela ainda uma relação hermenêutica entre música e texto, pois leva o aspecto expressivo para além da simples descrição, à medida em que enfatiza a carga psicológica do poema e lhe reforça um caráter que não seria tão explícito sem a música: um sentido de tragicidade. Este sentido interpretativo é expresso

ainda em uma dimensão que extrapola o nível de nível frontal para estabelecer correspondência entre a estruturação linear de nível intermediário e a orientação trágica desejada por Nepomuceno. A técnica da interrupção, aliada a uma linha de baixo que percorre a seção B conectando-a de modo orgânico com a volta de A', estabelece uma unidade afetiva à totalidade da canção, mostrando ser apenas aparente o redirecionamento à relativa maior, assim como era aparente a possibilidade de alívio psicológico. Nepomuceno vale-se de uma combinação original de referências estilísticas para criar o ambiente de sua interpretação do poema. Enquanto uma figura típica de lamento é retirada de sua função tradicional enquanto linha de baixo para ser relocada para o canto, um modelo formal ternário, típico do gênero canção, absorve um tema com variações barroco o qual se manifesta nas mudanças de figuração pianística sobre o ostinato harmônico.

### 3.2.2 *Tu és o sol!*, Op. 14 n° 2

Assim como no Op. 12, a concepção em par das canções do Op. 14 se dá através do uso da mesma tonalidade e, por outro lado, pelo contraste de modo e caráter. Enquanto em *Mater Dolorosa* (fá sustenido menor) a ambientação psicológica é a do lamento, em *Tu és o sol* (sol bemol maior), a sonoridade é luminosa e expansiva. Conforme atesta Pignatari, em comentário sobre o recital da volta de Nepomuceno ao Brasil em 1895, essa lógica de pareamento reitera a relação presente entre as canções do Op. 12:

O outro par de canções em português apresentado neste concerto inaugural, Op. 14 nos 1 e 2, reproduzem o esquema das canções Op. 12, inclusive na relação contrastante que têm entre si em relação ao andamento, lento/animado, ao caráter triste/apaixonado, e às tonalidades, fá menor/fá maior no Op. 12, fás menor/sol bemol maior no Op. 14.

*Tu és o sol!*, com poema de Juvenal Galeno (1838-1931), totaliza 41 compassos e apresenta um esquema formal ABA, em que a seção central contrasta com a principal pela mudança de figuração do piano e pela mudança para a região da relativa menor. A tabela abaixo relaciona a trajetória geral da canção, em sua divisão de seções, tonalidades e modificações da figuração pianística. A volta da seção A se dá como uma recapitulação praticamente literal, repetindo as três primeiras estrofes do poema, apenas



com a repetição da frase ...*tu és o sol!* ao final, além das modificações musicais necessárias para que se dê a resolução na tônica.

ESTROFES	HARMONIA, TONALIDADE	FIGURAÇÃO PIANÍSTICA	PROGRESSÃO LINEAR (BAIXO)
SEÇÃO A (c. 1-11).  (c. 29-41 na recapitulação).			
Tu és o sol! Das regiões etéreas À terra envias Tua luz benéfica	Solb maior.	Arpejos na mão direita, baixo em oitavas.	Saindo da tônica, alcança o 3º grau via acorde de bordadura; chega à dominante via V/V.
E seu calor É teu amor... Seus lindos raios Teus olhares vívidos,	Tonicização passageira do ii.	Idem.	Tonicização do ii, início das descidas de terça sequenciais.
E teu sorrir O seu fulgir, De vernais alvas, Entre a densa névoa;	Cadência de engano (na primeira vez); Progressão plagal (na cadência final).	Idem.	Conclusão das descidas de terça chegando no ii cadencial; cadência de engano.
SEÇÃO B (c. 12-28).			
E eu, no páramo, Planta gelada, Triste, misérrima, Abandonada!	Região da relativa menor (mib menor).	<i>Tremoli</i> no agudo, dobramento em uníssono da melodia vocal.	Prolongação do mi bemol.
Quando raiaste, Tu me salvaste, A vida deste-me, Afortunada.	Passagem sequencial que introduz encaminhament o ao pedal de dominante.	Idem.	Chegada na dominante principal.
E, pois em êxtase, Qual girassol,	Pedal dominante	Passagem dos <i>tremoli</i> para voz	Prolongação da dominante.

P'ra ver-te volvo-me Desde o arrebol...		interna.	
Que és o meu dia Minha alegria Sou planta gélida Tu és o sol!	Pedal dominante, resolução na tônica para repetir seção A.	Idem.	Idem.

TABELA 3.4: *Tu és o sol!*, divisão do poema e resumo da estruturação musical.

Em *Tu és o sol*, a linha do canto, em seu contorno e extensão, traz algo do estilo operístico da segunda metade do século XIX e a parte do piano é novamente um elemento artístico de peso, com uma abordagem virtuosística que combina a figuração Chopiniana da primeira seção<sup>29</sup> (PIGNATARI, 2009) com os *tremolos* que são mantidos ao longo de toda a seção central. Os arpejos docemente brilhantes da tonalidade de Solb maior, em dinâmica *piano*, aludem a um suave calor de raios de sol, imagem adequada à “luz benéfica” mencionada na primeira estrofe do poema, bem como às analogias estabelecidas com as qualidades da amada: *seu calor é teu amor, ...e teu sorrir o seu fulgir*.

Na versão musicada por Nepomuceno, o esquema ternário ABA implica na repetição, por ocasião da recapitulação, das três primeiras estrofes do poema. A seção A é composta por duas frases, que compõem uma estruturação temática irregular de 4+7 compassos (c. 1-11). Enquanto a primeira frase se dirige à dominante, como no modelo clássico de período, a segunda encaminha-se à resolução na tônica mas frustra essa resolução no último momento, com uma progressão de engano (c. 11). Em sua estruturação interna, a primeira frase, ao invés de apresentar um contraste do material motivico, de acordo com o padrão tradicional de construção do antecedente de um período, utiliza-se de uma repetição variada da ideia básica, envolvendo transposição e ajuste intervalar. Aqui, a ideia básica constitui-se de três componentes motivicos: a subida por graus conjuntos, que na primeira vez percorre o intervalo de quarta justa réb-solb (*a*); a descida por grau conjuntos percorrendo um intervalo de terça (*b*); e o salto

<sup>29</sup> Pignatari (2009, p. 79) considera que a parte do piano combina o estilo dos estudos Op. 10 n° 1 (nas oitavas no baixo) e Op. 25 n° 12 (na configuração dos arpejos).

descendente (*c*). Na figura, pode-se ver a reiteração variada destes motivos básicos na construção completa da frase (c. 1-4).

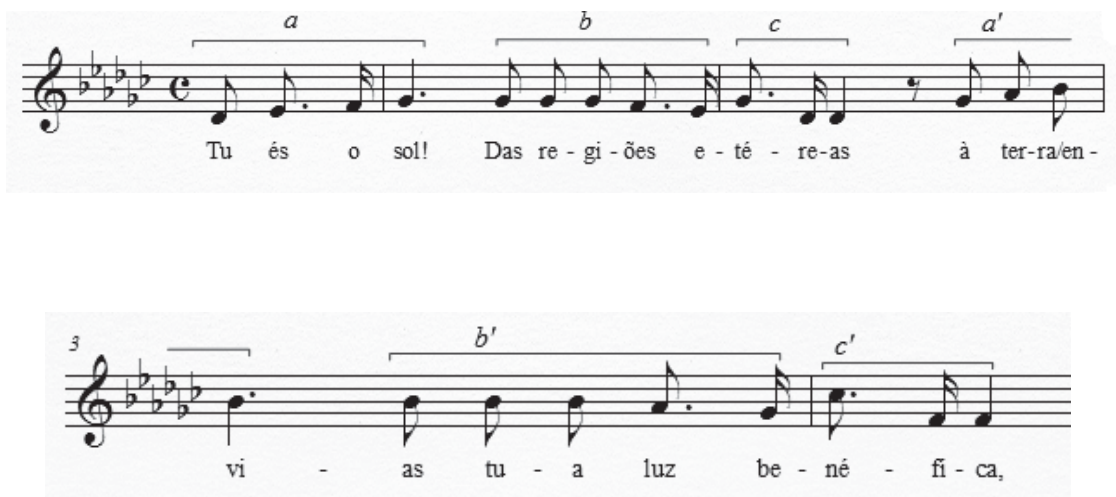


FIGURA 3.14: análise motívica da primeira frase de *Tu és o sol!*.

Em seguida, na frase de continuação (c. 5-11), há uma reapresentação expandida da ideia básica, em que o motivo *c* é substituído por uma apoiatura (réb-dób, início do c. 6), numa tonicização do ii, para então aparecer em sua forma original de salto descendente no início do compasso 7. Então, no quarto tempo do compasso 7, tem início uma fragmentação do material melódico para, nos compassos 9-11, vir a ideia cadencial, com 3 compassos. A seção A completa soma, portanto, 11 compassos (4+7), numa estruturação temática que mescla elementos dos modelos clássicos de período e sentença.

5

*a* *b'* (*c''*) *a'*

e seu ca - lor é teu a - mor... seus lin - dos rai - os, teus o - lha-res

*c'* *a'* fragmentação, liquidação

vi - vi-dos e teu sor - rir, o seu ful - gir, \_\_\_\_\_ de ver-nais al - vas en-tre/a den-sa

né - vo - a

FIGURA 3.15: *Tu és o sol!*, análise da frase de continuação.

A figuração contínua do piano é concomitante com um desenrolar harmônico cujo caráter fluido é garantido pelo uso de inversões e movimentos de graus conjuntos no baixo. Desse modo, estabelece-se um direcionamento contínuo da frase o qual propicia uma estruturação fraseológica menos segmentada em comparação ao paradigma do período clássico. Desse modo, a fluidez da progressão harmônica é reforçada pelo caráter contínuo da figuração, algo que se manifesta como traço romântico do tratamento da textura, típico de estudos e outras peças características. A harmonia dominante do compasso 4, alcançada por meio de uma dominante individual envolvendo uma descida por graus conjuntos do baixo para alcançar a fundamental do V/V, reforça a reminiscência do *Étude* Op. 10 n° 1 de Chopin.

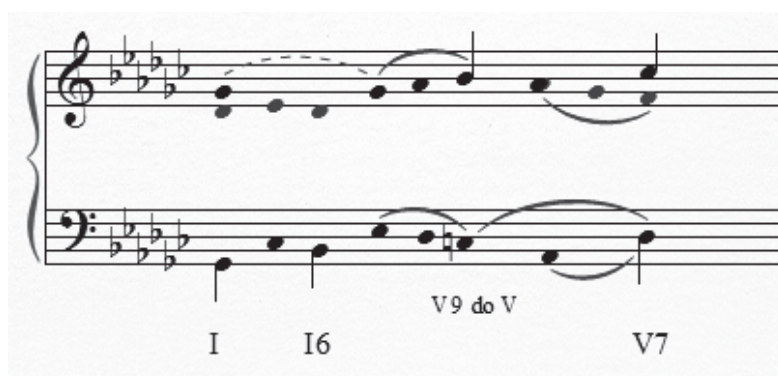


FIGURA 3.16: comparação da introdução de uma harmonia V/V na primeira frase do Estudo Op. 10 n° 1 de Chopin e de *Tu és o sol*, de Nepomuceno.

A análise linear da linha superior apresenta complexidade no que se refere à sua relação com a harmonia, pois o valor harmônico do sib do final do compasso 2 e início do 3 é ambíguo. Se considerada apenas melodicamente, sem a harmonia, a subida do solb ao sib e a subsequente descida percorrem uma terça cujos contornos são notas da tríade de solb. No contexto consonante de uma tríade de solb maior, isso tornaria o sib a nota inicial de uma progressão em nível intermediário que se encaminharia para o dób do compasso 4. Harmonicamente, contudo, entre o acorde da tônica dos compassos 1 e 2 e o acorde da dominante no compasso 4, é inserido o acorde de V/V, que confere ao sib um valor dissonante.

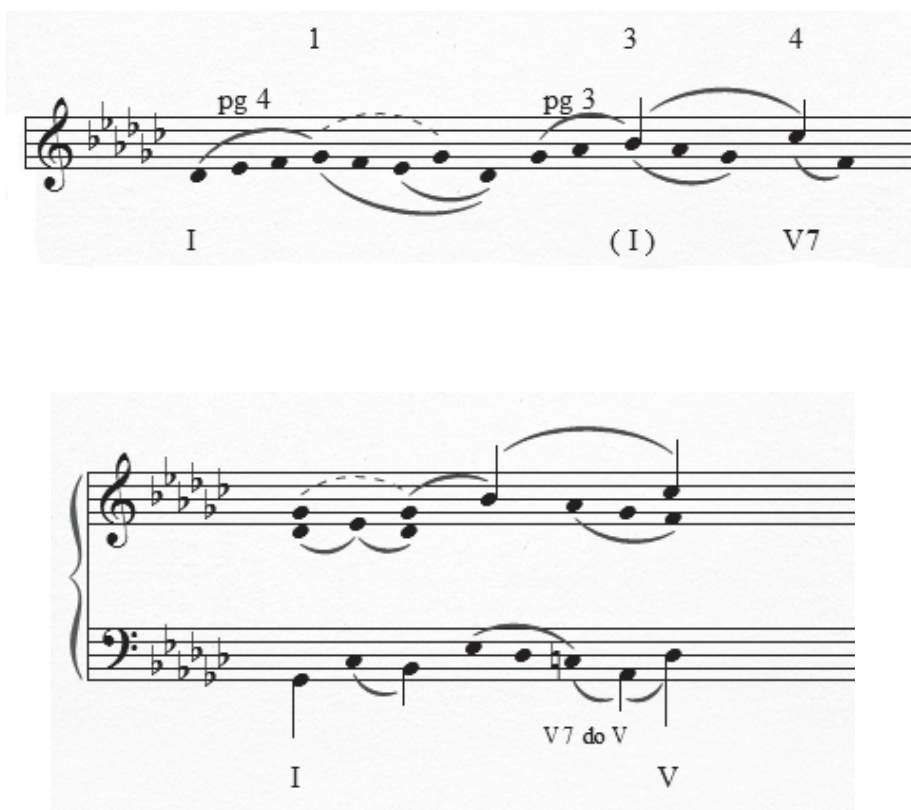


FIGURA 3.17: *Tu és o sol!*, visualização da linha melódica isolada e em relação à harmonia (c. 1-4).

Optou-se, na presente análise, pela interpretação do movimento melódico em questão como uma progressão de terça no contexto da tríade da tônica (como pode ser visto no primeiro gráfico da Fig. 3.17), por ter maior coerência com o movimento da linha melódica em sua estrutura de longo alcance. A ambiguidade trazida pela harmonia deve entretanto ser ressaltada como parte integrante de um estilo romântico, onde a análise das notas da melodia enquanto notas harmônicas ou não-harmônicas envolve certa ambiguidade. Essa complexidade também aparece no salto mib- láb do compasso 7. Considerado apenas do ponto de vista melódico, sem considerar a harmonia, o salto constitui uma variação do motivo *c*; considerado na sua relação com a harmonia, o mib representa uma suspensão da voz superior, com resolução no réb do terceiro tempo, enquanto o láb representa uma nota harmônica, de voz interna.



teus o - lha - res ví - vi - dos e teu sor - rir

ii 4/2 V6 iii V6/ii

FIGURA 3.18: *Tu és o sol!*, redução harmônica dos compassos 6 e 7.

A progressão de terça é um elemento linear recorrente na construção melódica da seção A, apresentando-se como paralelismo em relação ao motivo *b*. Nos compassos 2 e 3, o primeiro desenho de graus conjuntos percorrendo uma terça aparece no baixo, no contexto da inclusão do V/V (mib-réb-dó, Fig. 3.17). Nos compassos 6-9, três descidas de terça em sequência resultam na progressão fá-sol-láb no baixo.

4 6 9 10

Piano

(V do ii) ii V6 (V6 do ii) ii

V7 V7

FIGURA 3.19: *Tu és o sol!*, gráfico de nível frontal mostrando as progressões de terça.

A progressão fá-solb-láb é incluída numa progressão mais ampla, de quinta, entre os compassos 4 e 9, num contexto de prolongamento da dominante. Essas progressões de grau conjunto, descendentes ao nível frontal, propiciam um caminho linear de nível intermediário na direção ascendente o qual tem função poética relevante no que se refere à criação de um arco de tensão que culmina com a chega ao acorde de dominante

no compasso 10. O acúmulo de tensão na seção A condiz com a indicação de dinâmica *pouco a pouco cresc. até o ff* no início da canção, encontrando relação com a progressão poética e portanto com a estruturação hermenêutica da canção como um todo. É diante da construção desse arco que ganha sentido a contenção súbita de energia que ocorre com a introdução do acorde do vi grau no compasso 11, numa cadência de engano que estabelece a articulação para a próxima seção.

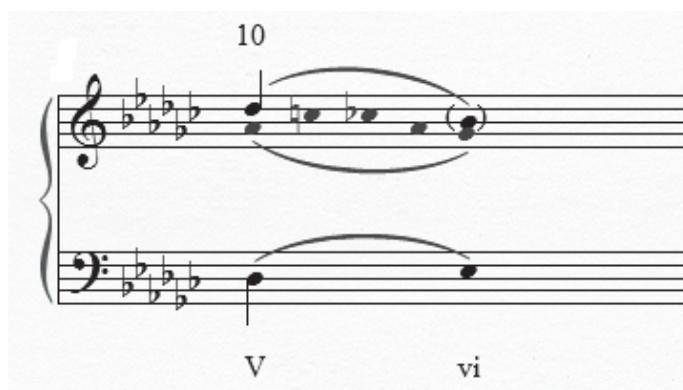


FIGURA 3.20: redução mostrando a cadência de engano dos cc. 10-11.

A seção B tem início no compasso 12, após a cadência de engano. A introdução do acorde do VI grau (mib menor) no início da seção B, além de um procedimento de articulação formal, pode ser considerada como um recurso pictórico que, em seu caráter de diluição da cadência, cabe como imagem para a expressão “entre a densa névoa”. A progressão poética é determinada pela mudança de perspectiva no discurso, no qual a persona poética sai de uma contemplação da pessoa amada (nas três primeiras estrofes) para então falar de si mesmo e de sua condição miserável, em qualidades opostas àquelas descritas na primeira parte. Ao modificar o cenário para um ambiente frio, o poeta se compara a uma pobre planta que não teria vida se não fosse pelo calor do sol. A seção B pode ser subdividida, do ponto de vista da estruturação harmônica, em duas partes: uma que prolonga o acorde de mib menor para a partir dele dirigir-se à dominante principal, réb; e outra que se constitui de um pedal de prolongação dessa dominante (a partir do c. 21), cuja função vai gradualmente se confirmando como dominante que prepara a volta de A. A textura modifica-se: cessa a figuração de arpejos e são introduzidos tremolos enquanto a linha do baixo, agora transposta a um registro mais agudo, passa a dobrar em uníssono a melodia vocal. O



esvaziamento da textura na seção B dá-se juntamente com a quarta estrofe, em que se apresenta a imagem da “planta gelada”, sugerindo, nos *tremoli* e no vazio da melodia duplicada em uníssono pelo canto e piano, a imagem do frio. Na segunda estrofe da seção B (*quando raiaste...*), a figuração dos tremolos é mantida, mas a harmonia começa a “aquecer”, à medida que o trecho sequencial se direciona para um reestabelecimento da tônica original. Isto também se adequa à imagem poética, que menciona a aparição do sol. O pedal de dominante é sustentado enquanto a linha superior realiza uma subida do solb ao dób (sétima do acorde dominante), ornamentada por harmonias de bordadura cromática. Por fim, a nota pedal culmina na resolução em solb maior, com o retorno da seção A (c. 28-29).

A seção B situa-se, portanto, no contexto de frustração momentânea do ponto culminante implicado na seção A, como num parêntesis, uma interrupção do discurso para então o poeta discorrer sobre si mesmo em sua miséria. Se por um lado o contraste da seção B se dá pela tonalidade (relativa menor) e pela mudança na figuração do piano, o elemento melódico liga-se à seção A pela semelhança do material motivico. A frase tem início com um movimento ascendente de graus conjuntos, semelhante ao motivo *a* inicial, com inclusão de um salto de terça para alcançar o sib do terceiro tempo. O motivo *c* é substituído por figuras de apojatura (ao modo do que aparece na seção A, compasso 6) ou saltos de terça. Nos compassos 19-20, os motivos *c* e *a* reaparecem de modo bastante fiel à sua forma original do início da canção.

12

*a'*

*c'*

e eu, no pá-ra-mo, plan-ta ge-la-da

*(b' ?)*

*c'*

tris - te mi - sér - ri-ma, a-ban-do - na - da! Quan - do rai - as - te



FIGURA 3.21: *Tu és o sol!*, análise melódica da seção B.

A segunda parte da seção B, em seu longo pedal de dominante, sustenta essa expectativa até a volta da seção inicial no compasso 29. Neste trecho, é explorado com destaque o motivo *c*.

Fig. 3.22: redução harmônica dos compassos 21-23 de *Tu és o sol!*, (acordes cromáticos de bordadura marcados com +), mostrando presença do motivo *c*.

Assim como a seção A constrói um arco de tensão frustrado pela cadência de engano, a seção B se dirige a uma prolongação da dominante que também contém um acréscimo de tensão intensificado pelos tremolos do piano e por um longo *crescendo*. Em A, o

acúmulo de tensão é interrompido pelo contraste trazido com a seção B e a frustração da cadência. Em B, a tensão é levada a termo, com a resolução descendente do baixo na tônica principal no compasso 28. No estágio correspondente às três estrofes da seção A, a descrição das qualidades do sol como metáforas da pessoa amada é apresentada em um tom vibrante (ainda que doce), porém a frustração da cadência enfatiza a mudança para o segundo momento da progressão poética, onde o estado de miséria da persona poética é apresentado. Quando a seção A retorna, com a reafirmação das três primeiras estrofes, ela é percebida como um novo estágio da progressão poética, a despeito da repetição. Isso se dá principalmente à medida em que as qualidades solares da amada ganham novo sentido quando são reapresentadas em contraste com a “planta gelada” da quarta estrofe. Isto é, aquelas qualidades já descritas na primeira apresentação da seção A – luminosidade benéfica, calor e lindos raios – têm seu valor ressaltado ao serem lembradas após a dimensão de miséria e frio trazida na parte central; de fato, só agora a canção pode concluir, o que é feito de modo triunfante com a cadência em *fortissimo* no compasso 39. Na cadência final, Nepomuceno insere um acorde subdominante no exato momento em que a dominante resolveria na tônica, no compasso 39. Sobre o solb do baixo, é formado um acorde de dób maior (IV), passando por menor (c. 40), para somente no compasso final ocorrer a aparição definitiva do acorde de solb maior. Trata-se da exploração do efeito dramático de uma das possibilidades da cadência plagal: a “intromissão” de uma harmonia subdominante no cerne de uma cadência autêntica.

### 3.2.3 *Madrigal*, Op. 17 n° 2

*Madrigal* pode ser considerada um exemplo de como as relações entre abertura e unidade orgânica podem ser relevantes na poética musical romântica. A canção compõe-se praticamente de um único movimento harmônico que perpassa toda a peça, de modo que a divisão em seções, identificável nas mudanças de andamento e no estilo do acompanhamento, acaba tendo seus contornos dissolvidos. *Madrigal* diferencia-se de canções como as dos *Oppi* 12, 14 e 17 n° 1 à medida em que, enquanto aquelas canções têm sua estruturação fraseológica baseada em divisões claramente delimitadas, a estruturação melódico-harmônica de *Madrigal* se caracteriza por prolongações contrapontísticas envolvendo harmonias cromáticas e pela indefinição causada pela

ausência de cadências conclusivas. O poema é de Luís Guimarães Filho (1878-1940) e a canção compõe-se de 66 compassos. O esquema formal geral é emoldurado por uma breve seção (A) composta da introdução do piano seguida pela entrada do canto em estilo recitativo, a qual se repete ao fim da canção. A parte central da canção se compõe de uma seção *cantabile* em estilo *arioso*, sobre um acompanhamento caracterizado por acordes repetidos em ritmo sincopado. A inserção de um trecho com acréscimo de tensão harmônica, nos compassos 21 a 27, culmina com a ênfase num acorde de fá menor (II da subdominante), gerando assim uma sensação de digressão que promove a interrupção do discurso fluido deste *arioso*. Por isso, em conjunção com a mudança no padrão do acompanhamento (os acordes repetidos deixam de ser sincopados e as oitavas do baixo passam a ser repetidas), a presente análise opta pela identificação – nos compassos 33 a 49 – de uma seção B', um recomeço modificado da seção B, agora voltado para o redirecionamento à tônica.

Estrofe	Seção	Tonalidade
Por que é que dizes, meu gentil tesouro, Que toda a vida hás de descrever do amor? Oh! Que pecado! Que pecado de ouro Falar no Pólo à beira do Equador!	A (introdução e recitativo, c. 1-13).	Sib maior (prolongação do V7).
Dizes que tens o coração deserto... Dos homens todos sem piedade zombas... Toma sentido, que o milhafre esperto Quando tem fome atira o laço às pombas!	B ( <i>com menos moto</i> , c. 14-32).	Mib maior (prolongação do V7, ênfase no ii, nos c. 21-27)
Nos teus bons olhos que são negras ilhas, Ouve-se um canto de amorosas rolas... Que valem, pois, as falsas maravilhas Dessa adorável boca de papoulas?  Quando chegar o trovador celeste Príncipe azul dos teus azuis desejos, Eu hei de ver todo esse gelo agreste Num rubro orvalho desfazer-se em beijos!	B' ( <i>calmamente</i> , c. 33-49).	Redirecionamento a Sib maior, com prolongação do V7.

Por que é que dizes, meu gentil tesouro, Que toda a vida hás de descrever do amor? Oh! Que pecado! Que pecado de ouro Falar no Pólo à beira do Equador!	A' (volta da introdução com recitativo, seguida do poslúdio, c. 50-66).	Sib maior (prolongação do V7 e finalização fraca na tônica com o poslúdio).
--	---	---

TABELA 3.5: estruturação formal de *Madrigal*.

Em sib maior, a canção desenvolve-se em torno de uma sensação de suspensão harmônica constante. Todos os acordes que recebem destaque em resoluções importantes ao longo da canção apresentam uma estrutura instável, seja pela adição da sétima menor, seja pelo uso de inversões. A primeira frase do canto tem entrada no compasso 5 e se desenrola a modo de recitativo, culminando no compasso 13. A respeito desse trecho, Pignatari afirma:

Após uma introdução feita pelo piano, por certo sincopada à moda brasileira, temos o que seria um recitativo propriamente dito (a indicação para a voz na sua entrada é *recitando com vivacidade*): a voz entra *a capella*, e o acompanhamento descarnado faz apenas uma pontuação harmônica, aproximando-se muito mais do recitativo *secco* característico da ópera *buffa* que do arioso privilegiado pelo gênero sério. (2009, p. 89).

O sentido de desenvolvimento melódico-harmônico contínuo, dotado de abertura na construção fraseológica (o que é enfatizado pelo emprego de diversas indicações de mudanças agógicas), aliado ao desenvolvimento lógico da argumentação do poeta, caracteriza-se por certa fusão das funções dramática e contemplativa de recitativo e ária. Na esteira da interpretação de Pignatari, de que a seção introdutória de *Madrigal* remete ao recitativo, parece legítimo acrescentar que também a seção central faz alguma alusão ao estilo operístico através da aproximação com o desenrolar fluido da ária verista, ao mesmo tempo em que elaborações cromáticas aludem ao humor da música popular. Segundo o verbete *Ária*, do New Grove:

O percurso de Verdi é um exemplo da tendência para construções livres e fluidas, porém indissociáveis de seu contexto. Também em Puccini a ária tende a se tornar parte da trama dramática; e nas óperas de maturidade de Wagner as extensas seções para uma única voz não podem, normalmente, tornar-se independentes sem mutilação. (1994, p. 39).

## Com faceirice

Canto

Piano

*recitando com vivacidade*

C

Pno.

4

4

*p*

Por-que/é que di - zes meu gen - til te -

C

Pno.

7

7

*p*

sou - ro, que to-da/a vi-da/hás de des - crer do/a - mor? Oh! que pe -

Figure 3.23 shows the musical score for the introduction of 'Madrigal', measures 1-13. The score is for voice (C) and piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line starts at measure 10 with the lyrics 'ca - do! Que pe - ca - do de/ou-ro! fá - lar no Pó - lo/à bei - ra do/e-qua - dor!'. The piano accompaniment begins at measure 10 with a series of chords and single notes in the right and left hands.

FIGURA 3.23: *Madrigal*, c. 1-13

A redução de nível frontal da introdução mostra a ausência de uma progressão harmônica propriamente dita; ao invés disso, ocorrem ornamentações cromáticas contrapontísticas em torno da dominante: é o caso do acorde diminuto de bordadura do compasso 2 e o intervalo de sexta aumentada solb–mín do compasso 4, que alcança o fá por movimento contrário.

Figure 3.24 is a reduction of the frontal level of the introduction of 'Madrigal'. It shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (bass clef). The key signature is B-flat major. The reduction highlights the harmonic structure, showing the prolongation of the dominant harmony (V7) and the chromatic ornamentations. The vocal line features a series of notes (F, G, A, B, C, D, E, F) with a dashed line indicating a chromatic movement. The piano accompaniment shows a series of chords and single notes, with a dashed line indicating a chromatic movement. The reduction is labeled with '1' and '3' above the vocal line and 'V7' below the piano line.

FIGURA 3.24: redução de nível frontal da introdução de *Madrigal*, mostrando a prolongação da harmonia dominante.

No movimento linear das vozes internas, o mi natural redireciona a ênfase sobre a sétima da dominante para a fundamental do acorde, enquanto o solb (representado na clave de fá na figura 3.24) também alcança o fá por uma progressão cromática em movimento contrário. Desse modo, a introdução de *Madrigal* pode ser vista como uma

elaboração da dominante; mesmo que introduza acordes novos, o trecho compreendendo os compassos 5 a 13 ainda se mantém no âmbito dessa prolongação. Há uma única aparição, fugaz, do acorde da tônica (c. 8, figura 3.23), que aparece sobre o baixo da dominante e sua função é tão somente ornamentar essa harmonia. É neste contexto de elaboração da harmonia dominante que a tríade de dó menor, horizontalizada no compasso 1 e vertical no compasso 11 é absorvida, ao invés de constituir uma harmonia em si mesma.

A linha melódica, em seu trânsito por registros diferentes, pontua as duas notas que compõem o trítano do acorde dominante, o lá (alcançado na primeira vez pela descida dó-sib-lá e na segunda vez pela resolução do sib) e o mib, sétima do acorde. O gráfico abaixo destaca o desdobramento desse intervalo no trecho compreendido pelos compassos 1 a 13.

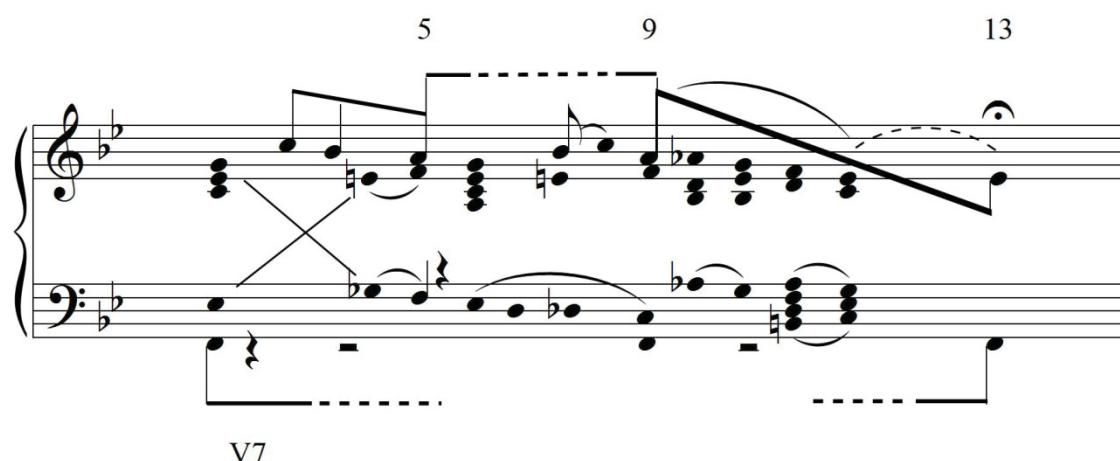


FIGURA 3.25: *Madrigal*, ênfase no trítano da harmonia dominante, na introdução e recitativo.

A resolução é dissipada pela introdução de uma sétima menor (lá<sup>b</sup>) na passagem do compasso 13 para o 14, que transforma o acorde da tônica numa dominante da subdominante, o que coincide com o início da seção intermediária (*com menos moto*). O trecho que vai do compasso 14 ao 30 (figura 3.26) pode ser analisado em termos análogos ao que ocorre na primeira parte (introdução e recitativo), isto é, a prolongação de uma sonoridade dominante, dando destaque, em nível intermediário, para o trítano do acorde. Desta vez, a prolongação é mais elaborada e inclui a valorização do acorde



de fá menor (ii em mib maior), o que pode ser visto com a introdução do mi natural no compasso 18 e com o movimento ascendente do baixo que culmina com o acorde de fá menor no compasso 27. A tonicização da subdominante, a partir da transformação da tônica numa estrutura dominante (c. 13), mostra-se como procedimento adiado até a cadência dos compassos 29-30 e mesmo essa resolução tem seu fechamento dissipado à medida em que o acorde de chegada, no compasso 30, também recebe uma sétima menor. Esse acorde é logo abandonado em favor de uma harmonia cromática de passagem no baixo, que alcança o fá, sobre o qual se dá a introdução de um acorde de sib na segunda inversão, sugerindo uma volta à tonalidade inicial. Contudo, toda uma nova seção deverá transcorrer sem uma afirmação definitiva da tônica, que só se dará após a volta do recitativo, com o comentário final da parte do piano.

14 *com menos moto*  
*p*  
 C Di - zes que tens o co - ra - ção de - ser - to... Dos ho-mens  
 Pno. *cresc.*

17  
 C to - dos sem pie-da-de zom - bas...  
 Pno.

21

C

To - ma sen - ti - do, to - ma sen - ti - do,

Pno.

*cresc.*

**Largamente**

25

C

to - ma sen - ti - do que/o mi - lha - fre/es - per - to quan-do tem

Pno.

*f*

28

C

fo - me/a - ti - ra/o la - ço/às pom - bas!

Pno.

*largamente*

*cresc.*

FIGURA 3.26: *Madrigal*, primeira seção após o recitativo, com a resolução do baixo em si bemol.

A redução abaixo mostra as elaborações de nível frontal que prolongam a dominante na seção que compreende os compassos 14 a 29. Os principais recursos de elaboração empregados são o uso de progressões de terça no baixo e na voz superior e o prolongamento do acorde de fá menor nos compassos 21 a 27, a qual inclui uma progressão de terça ornamentada por bordaduras, na voz superior.

FIGURA 3.27: *Madrigal*, redução de nível frontal, c. 14 a 29.

A abertura harmônica que se dá no nível frontal revela-se como um aspecto da elaboração, em longo alcance, de uma sonoridade dominante: assim, tanto os

procedimentos locais de colorido cromático quanto a estrutura em nível intermediário (a sonoridade dominante) afirmam o sentido de suspensão harmônica. Isso pode ser considerado um elemento chave da interpretação dada por Nepomuceno ao poema. A suspensão dá ao desenrolar musical uma característica de continuidade, de modo a corroborar o caráter argumentativo do poema. O tom do discurso poético, que era jocoso no início, assume certo ar magisterial, onde se poderia dizer que uma donzela inexperiente, que se declara imune aos encantos do amor, é advertida quanto à possibilidade de ser surpreendida pelo sentimento do qual se supõe isenta. Toda a argumentação parece situar-se, assim, num âmbito de expectativa, especialmente presente a partir do verso “*Quando chegar o trovador celeste...*”. Por outro lado, a abertura também pode ser sinal de ambivalência de sentimentos por parte do poeta, uma vez que à atitude docente adotada na maior parte do tempo, inserem-se sinais de interesse afetivo por parte do poeta. Isso se mostra claramente no texto da poesia na introdução, na frase “*falar no Polo à beira do Equador.*” E na contradição entre o tom de aconselhamento maduro e o irromper de sentimentos, explorada musicalmente por Nepomuceno com a repetição da advertência “*Toma sentido*”, intensificada com a progressão cromática ascendente do baixo (c. 21-26). O trecho culmina com uma tríade de fá menor em dinâmica forte (c. 27), um dos poucos acordes em estado fundamental em toda a canção. Após esse acorde, a voz, sozinha, termina de enunciar o verso com a frase ...*que o milhafre esperto quando tem fome atira o laço às pombas!* Essa frase, ao mesmo tempo que permite uma identificação do poeta com a figura da ave de rapina, é responsável pela retomada do tom jocoso do discurso, que havia sido interrompido pelo arrebatamento sentimental. O tom sereno, contínuo (mas harmonicamente ambíguo) do discurso é retomado a partir de nova entrada do canto no compasso 33. Mais tarde, do compasso 35 em diante, a dominante principal revela-se novamente como a harmonia predominante; assim, a expectativa pelo acorde de mi bemol, lançada a partir do início da seção central, se mostra como uma quimera tonal, um ponto de chegada prometido, mas que se esvanece como algo transitório.

33 *calmamente* *cresc.*

C

Nos teus bons o - lhos que são ne - gras i - lhas, ou - ve-se/um

Pno. *p* *cresc.*

36

C

can - to de/a-mo - ro - sas ro - las Que va - lem, pois, as fal - sas ma - ra -

Pno. *p*

39

C

vi - lhas des-sa/a-do - rá - vel bo - ca de pa - pou - las?

Pno.

FIGURA 3.28: *Madrigal*, compassos 33-41.

A fala do poeta conclui com uma previsão, uma promessa proferida com a autoridade da experiência:

Quando chegar o trovador celeste,  
Príncipe Azul dos teus azuis desejos,  
Eu hei de ver todo esse gelo agreste  
Num rubro orvalho desfazer-se em beijos!

O último verso recai sobre a harmonia dominante (c. 50), o que acolhe a volta da introdução, com a repetição da estrofe inicial. A repetição da estrofe que apresentara o questionamento inicial da argumentação, fecha a canção reafirmando a metáfora bem humorada sobre a oposição entre o frio do Polo e o calor do Equador.

Por que repetes, meu gentil tesouro,  
Que a vida inteira hás de descrever do amor?  
Oh! Que pecado! Que pecado de ouro!  
Falar no Polo à beira do Equador!

**Tempo I**

C

num rubro/or - va - lho des - fa - zer - se/em bei - jos!

Pno.

cresc.

C

Pno.

FIGURA 3.29: *Madrigal*, volta da introdução instrumental.

A conjunção de alguns elementos pode ser destacada como meio para situar o discurso num plano irônico, em que o tom de aconselhamento se mescla à dimensão

sentimental do poeta. A abertura tonal, com destaque para a promessa frustrada de uma tonicização da subdominante, pode ser vista nesse contexto como a representação musical de uma sublimação. Sublimação bem humorada à qual o poeta se submete, reconhecendo não haver resolução possível para a antinomia entre “o polo e o equador”. Se por um lado o arrebatamento da passagem que culmina com o acorde de fá menor deixa transparecer a intensidade que os sentimentos do poeta chegariam a ter, caso lhes fosse dado livre curso, por outro a prolongação, na seção central, da expectativa de chegada numa região tonal que não se cumpre (mib), pode ser vista como representação da sublimação daqueles mesmos sentimentos. Neste contexto de abertura é significativo o aparecimento, em nível intermediário, de um desdobramento do trítone em ambas as estruturas dominantes prolongadas ao longo da canção. O fechamento, com a volta da estrofe inicial e o breve poslúdio do piano, em sua textura leve<sup>30</sup>, não é suficiente para promover uma sensação de resolução tonal efetiva diante da prolongada ênfase na dominante.



FIGURA 3.30: poslúdio instrumental de *Madrigal*.

<sup>30</sup> Conforme Pignatari, “A canção se encerra com uma *codetta* que, com seus requebros flautísticos, não ficaria mal como conclusão de algum chorinho instrumental da época”. (2009, p. 90).

Assim, Nepomuceno enfatiza a opção final do poeta pela leveza do humor ambíguo e sugestivo, como forma de sublimar, ou deixar em aberto, um conflito de sentimentos diante do qual não vale a pena sacrificar a serenidade de um poeta experimentado nas questões do coração. Uma ambiguidade irônica que se apoia ainda no contraste tópico entre o caráter brejeiro da introdução e do recitativo, alusivo, conforme Pignatari, ao ambiente das operetas brasileiras, face à “solenidade europeia” (2009, p. 90) do *cantabile* central. Num detalhe significativo, a linha do canto conclui o recitativo no fá, ao invés do mi bemol da primeira vez (c. 13). Sonoridade consonante neste contexto, o fá é nota comum às harmonias da dominante e da tônica e desse modo sugere uma tripla possibilidade em termos hermenêuticos: fechamento, à medida em que é uma nota consonante; abertura, à medida em que não é a tônica; e ambiguidade, à medida em que pertence tanto ao acorde da dominante quanto ao da tônica.

### 3.2.4 *Sempre!*, Op. 32 N° 1

O caráter agitado de *Sempre!* é transmitido de modo imediato pela figuração pianística, com seu movimento em semicolcheias na mão esquerda, bem como pela dinâmica forte do canto e pela indicação de expressão, *Apaixonadamente*. A canção se desvela de modo repentino ao ouvinte, quase como se já estivesse transcorrendo no tempo antes de começarmos a ouvi-la. Mas os aspectos do ritmo e da dinâmica, ainda que os sinais mais evidentes de um caráter inquieto, não são os únicos elementos responsáveis pela projeção dessa característica. A qualidade de instabilidade é propiciada por uma estruturação que prioriza a abertura, seja ao nível harmônico e fraseológico, seja ao nível de conexões semânticas que se podem estabelecer a partir de elementos como a condução das vozes e a relação entre canto e piano. Assim, a agitação da figuração pianística na seção inicial tem sua qualidade de inquietação reforçada por outros elementos estruturantes da música. Como se numa consecução ou desenvolvimento do elemento cromático contido na linha ascendente de voz interna (figura motivos), a canção gradativamente revela uma estruturação aberta. A sensação de haver um único impulso adiante predomina, mesmo diante das mudanças de textura e dinâmica no restante da peça. Assim, a identificação de seções em *Sempre!* parece ocorrer mais como divisão lógica no contexto de um fluir rapsódico do que como divisão estabelecida dentro da coesão de esquemas formais padronizados. Há correspondência entre a divisão em estrofes do poema de Affonso Celso (1860-1938) e



as seções musicais. Com 43 compassos, *Sempre!* foi dividida, na presente abordagem, em quatro seções distintas:

SEÇÃO	ESTROFE	HARMONIA, TONALIDADE
A	Sei que pensar em ti não devo, Nem o teu nome murmurar, Que faço mal quando isto escrevo, Que é criminoso o meu enlevo, que nada mais posso esperar;	Apresentação do bloco temático principal na tônica (Fás menor), chegada das frases na dominante.
B	Sei que de todo indiferente teu coração tornou-se a mim; sei que é forçoso que me ausente que nem sequer te cumprimente se te encontrar... não é assim?	Modulação por terças menores, a partir da tônica.
C	Sei... e me faz tão dura sorte penas cruéis, mas também sei que tudo vence, que é tão forte (di-lo o Evangelho) quanto a morte isto que sinto e sentirei.	Instabilidade harmônica, subida cromática do baixo (mi – dó).
D	Durou apenas um instante nossa loucura mas foi tal que, como um ácido cortante gravou-me penetrante, um profundíssimo sinal.  Oh! A certeza me consterna De que jamais serei feliz! Jamais! Só a saudade me governa... Guardo de ti lembrança eterna Nessa indelével cicatriz.	Pedal em dó sustenido, início da descida final do baixo.  Pedal em sol sustenido, conclusão da descida do baixo até a dominante, cadência final.

TABELA 3.6: *Sempre!*, correspondência entre seções musicais e estrofes.

Os principais parâmetros de leitura da relação representativa entre texto e música correspondem, na presente análise, aos seguintes aspectos: estruturação formal, em termos de divisão de partes; presença de elementos de abertura e instabilidade; elaboração da condução das vozes, o que inclui a exploração semântica do ostinato cromático ascendente e da alternância ou combinação entre a direção linear ascendente e descendente. O primeiro dos aspectos citados, a divisão em partes, pode ser avaliado em termos de sua relação com a divisão do poema em estrofes, bem como com as etapas da progressão poética. O desenrolar da canção pode ser analisado como sendo composto de quatro partes, cada uma dotada de alguma característica que a permite ser

identificada como uma seção distinta. Na primeira parte (A) o tema é apresentado em sua forma mais coesa, do início até o interlúdio pianístico dos compassos 10 e 11; na segunda parte (B), de função transicional, o tema é novamente apresentado na tonalidade original, mas logo passa a ser objeto de um encaminhamento modulatório; a partir do compasso 20 (C), a figuração inquieta do piano dá lugar a um acompanhamento em acordes sincopados (*muito mais devagar*) enquanto o canto assume contornos de recitativo; na última parte (D), o tema principal retorna, com novo tratamento textural, e se encaminha para o fim – com destaque para os dois trechos com notas pedais.

*Apaixonadamente*

**Canto**

Sei que pen - sar em ti não de - vo, nem o teu

**Piano**

*mf* *cresc.*

**C**

no - me mur - mu rar que fa - ço mal, quan - do/is - to/es - cre - vo,

**Pno.**

*mf*

5

C

que/é cri-mi-no-so/omeu en-le-vo, que na-da mais pos-so/es-pe-rar; \_\_\_\_\_

Pno.

8

C

Pno.

FIGURA 3.31: seção A de *Sempre!* (c. 1 a 9).

Na seção A, já se percebe uma tensão entre a sensação de coesão tonal e a abertura, proporcionada pela anteposição entre uma primeira frase que termina com sensação de fechamento harmônico, pela chegada numa dominante tonicizada, no compasso 4, e uma segunda frase que conclui com uma harmonia diminuta de função dominante (a reintrodução do *mis* no compasso 7, após o acorde de *dó* sustenido ter sido brevemente tonicizado pela introdução do *sis* e *rés* nos compassos anteriores, faz breve alusão à sonoridade de uma terça de picardia). O sentido de abertura é reforçado pelo gestual predominantemente ascendente da segunda frase e no caminho harmônico geral I – V, com tensão enfatizada pela chegada numa harmonia diminuta. O verso que termina a primeira estrofe (*que nada mais posso esperar*) coincide com o desenho melódico ascendente do canto, no compasso 7, sobre um acorde de *dó* sustenido com função dominante (o choque entre o *min* da melodia e o *mis* da harmonia intensifica o valor dissonante da apojatura). O canto, ao invés de finalizar a frase, cede espaço ao piano, que não resolve a abertura harmônica, mas efetua um gesto ascendente composto

por repetições transpostas do motivo inicial na linha superior e um arpejo diminuto ascendente na linha do baixo. Com essa elevação do registro, o interlúdio do piano traz de volta o tema inicial na tônica.

Um primeiro elemento motivico que se destaca nesta seção é o motivo em graus conjuntos ascendentes que se encontra no interior da figuração arpejada da mão esquerda (dós-ré-rés-mis, observado pela primeira vez nos c.1-2, passando da mão esquerda para a direita). Podendo ser considerado um ostinato pela sua recorrência ao longo da peça, essa linha é como um germe de abertura e instabilidade. A combinação desse motivo com a ideia melódica básica da linha do canto e com o baixo pedal de tônica constitui a ideia geral condutora da composição. Ainda que inicialmente mantido sob controle, dentro de um módulo harmônico-fraseológico fechado que se repete, o teor cromático e a direção ascendente dessa linha impõem-se como fatores de abertura que gradualmente mostrarão sua proeminência na estruturação da canção. Devido a sua estabilidade rítmica e proeminência ao longo da peça, como um *cantus firmus*, o motivo cromático ascendente é designado na presente análise com a letra *a*. A princípio, por ser parte de uma progressão harmônica e por aparecer numa voz grave, em meio à figuração arpejada da mão esquerda, o motivo *a* parece estar oculto ou ser mera consequência da progressão harmônica. Entretanto, sua relevância enquanto linha condutora da mesma progressão é revelada ou enfatizada quando, a partir do compasso 27, começa a aparecer também na parte do canto.



FIGURA 3.32: identificação dos três motivos que constituem o tema principal de *Sempre!*.

A despeito das chegadas à dominante, a construção do tema se dá de modo relativamente fechado na seção A, devido à sua regularidade métrica (frases de 4 compassos cada uma) e à ausência de afastamento tonal. A partir da seção B, contudo, é introduzida uma instabilidade harmônica que passará a ser a regra no restante da canção. Na reapresentação do tema, no compasso 12, a ideia temática básica é apresentada pelo piano numa função de interlúdio e em seguida pelo canto, nos compassos 12 e 13. A partir daí, a estrutura composta pelo motivo do canto passa por um processo modulatório de modelo e sequência, tendo o padrão intervalar de terça menor como parâmetro para as modulações. O trecho culmina no *Muito mais devagar*, do compasso 19, e parece ser a consequência natural de um tema que já em sua apresentação demonstra aspectos de abertura. É a intensificação de uma indefinição apresentada de início e que confirma a imprevisibilidade dos caminhos a serem tomados.

10

C

Pno.

12

C

Pno.

14

C

Pno.

16

C

Pno.

sei que de to - do/in - di - fe - ren - te teu co - ra -

ção tor - nou - se/a mim; sei que/é for - ço - so que me/au -

sen - te, que nem se - quer te cum - pri - men - te se te/en-con-

**Muito mais devagar**

C

18

trar... Não é as-sim? Sei... E me faz tão du-ra

Pno.

18

FIGURA 3.33: seção B de *Sempre!* (c. 10-20).

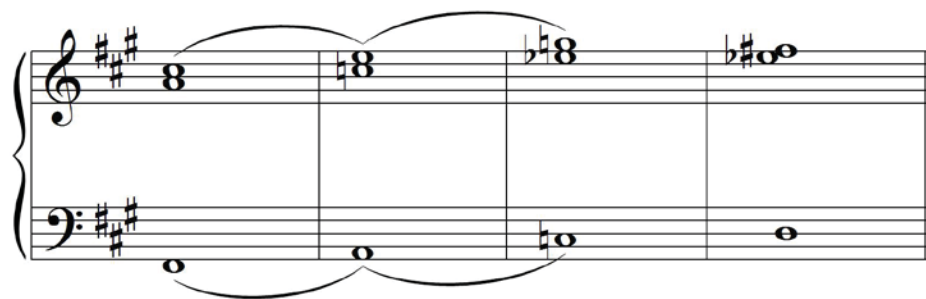


FIGURA 3.34: redução harmônica do trecho modulatório, com as fundamentais dos acordes no baixo.

O padrão harmônico que rege a modulação não é apresentado de modo evidente por Nepomuceno, que opta pela construção de uma linha de baixo cromática ascendente, num possível paralelismo ao motivo *a*. Com o elemento cromático transferido para o baixo, esta subida parte do mi, no compasso 14, e vai até o lá, para então saltar ao ré sobre o qual se forma um acorde de nona menor da dominante. Uma comparação entre a redução harmônica da figura abaixo e a da figura anterior, que substitui a escrita original por um baixo fundamental hipotético, permite visualizar o modo com que Nepomuceno constroi a linha do baixo neste trecho.



FIGURA 3.35: redução com a linha de baixo real, c. 12 a 18.

As seções A e B correspondem às duas primeiras estrofes, que se constituem dos lamentos da persona poética sobre o destino infeliz de um amor que está impedido de se realizar. Expressões como *pensar em ti não devo... que é criminoso meu enlevo...* permitem que se interprete o poema num contexto de amor ilícito. Mas também é



possível interpretar que o impedimento se relaciona com a rejeição por parte da pessoa desejada, como se pode depreender da frase: *Sei que de todo indiferente teu coração tornou-se a mim...* A estrutura musical da seção A situa a primeira estrofe do poema num contexto de expectativa de continuação, pelas chegadas à dominante que são coroadas pelo gesto ascendente de harmonia diminuta nos compassos 8 e 9. A segunda estrofe dá continuidade ao tom queixoso da primeira, intensificando o seu caráter inquieto à medida que empurra a direção linear ascendente para o nível estrutural intermediário, o que pode ser percebido no padrão ascendente da sequência modulatória e na linha cromática do baixo. O caráter de abertura e inquietação presentes desde o início e intensificados a partir da seção B conferem à leitura de *Nepomuceno* um tom de agitação psicológica. A ambientação musical do poema nos coloca diante da persona poética em toda a intensidade do seu drama psicológico, não sabendo o poeta como resolver a sua dor. Parece possível avaliar essa abordagem poética nos mesmos termos que Malin descreve o tratamento dado por Schubert à dimensão psicológica do *Lied*:

A persona Schubertiana, além do mais, está frequentemente em diálogo consigo mesma; há uma consciência reflexiva nos poemas e canções. Reflexão neste contexto não envolve necessariamente uma atitude mais distanciada ou “objetiva”. Quando muito, é o contrário; a reflexão envolve uma percepção explícita e uma experiência mais intensa do momento. A persona poético-musical percebe a verdadeira intensidade de sua dor e anseio. Isso pode levar à catarse, mas tipicamente se torna outro momento na jornada e a própria jornada faz um retorno cíclico à canção, à memória e ao trauma. (2010, p. 97).

Esse tipo de consciência reflexiva implica em uma condição de tensão, a qual pode ser representada por relações de contradição ou ambiguidade em diversos níveis, inclusive ao nível da relação entre texto e música. Neste sentido, cabe mencionar um elemento textural passível de ser interpretado como representativo de dissonância psicológica: a relação complexa entre as linhas do piano e do canto no que se refere à iteração das estruturas motívicas-temáticas. Nos compassos iniciais, já é possível observar o jogo de entre as partes melódicas agudas do piano e do canto, numa relação de independência cuja intensificação ao longo da canção introduz o elemento da dissonância rítmica como fator de indefinição e agitação. No primeiro compasso, canto e piano estão juntos na realização da ideia temática básica, mas no segundo, enquanto o piano tem mais uma repetição do motivo de semínima e colcheias, o canto freia sua atividade rítmica enquanto o piano continua com o padrão de semínima seguida de duas colcheias. Soma-se a isso o ostinato cromático de voz interna que, em sua

independência rítmica, gera uma qualidade de complexidade contrapontística. Além disso, a relação defasada entre canto e piano pode ser vista em finalizações deixadas abertas pelo canto para serem completadas pelo piano. Em alguns casos, como no final da seção A, a finalização de um fragmento de frase no canto representa o início de outro na parte do piano (c. 7 e 8). Ou na seção B, no compasso 16, onde o salto de oitava sol-sol estende por meio compasso a frase anterior, enquanto o piano já deu início à frase seguinte (fig. 3.33).

O acorde de chegada da seção B é uma estrutura de nona da dominante que sugere resolução numa tônica sol menor, não efetivada. Antes que a seção C tenha início (no c. 20), o seu estilo recitativo é antecipado pela enunciação reticente, à capela, da frase [...] “não é assim?”, numa representação musical do caráter solto e algo impertinente que tem essa pergunta no poema, apesar da rima que a conecta aos demais versos. A estruturação aberta orienta a seção C, de um modo que a indefinição da progressão harmônica parece diluir suas fronteiras e situá-la no contexto de um caminho harmônico que percorre toda a canção e só alcança sua meta no final. Sua delimitação formal só é garantida pela mudança contrastante em termos de ritmo, textura e dinâmica. Além disso, a linha do canto perde os traços motivicos característicos e sua função se restringe a uma enunciação melódica do texto, ao modo de um recitativo. A parte do piano realiza uma sucessão de acordes em ritmo sincopado lento, numa progressão indefinida tonalmente, que harmoniza a subida cromática do baixo. Esta subida reitera a presença da direção ascendente, que já marcara as seções A e B; mais longa que aquela realizada nos compassos 14 a 17, essa subida percorrerá uma distância de sexta, compreendida entre o mi do compasso 20 ao dó do compasso 26.

**Muito mais devagar**

19

C

Não é as - sim? Sei... E me faz tão du - ra

Pno.

21

C

sor - te pe - nas cru - éis Mas tam - bém sei que tu - do

Pno.

23

C

ven - ce, que/é tão for - te (di-lo/o/E-van - ge - lho) quan-to/a mor - te is - to que

Pno.

25

C

sin - to/e sen - ti - rei.

Pno.

FIGURA 3.36: seção C de *Sempre!*.

A terceira estrofe pode ser lida em termos de um redirecionamento do discurso, à medida em que passa a considerar um panorama mais esperançoso. À consciência acerca da ilicitude e da impossibilidade de realização do seu amor, é oferecida uma possibilidade de resolução, através da esperança em algum tipo de sublimação do sentimento amoroso. O contexto de sublimação ou transcendência é representado pela menção do Evangelho, num empréstimo da linguagem religiosa cuja imanentização reflete a atitude romântica de ressignificar conceitos teológicos. Contudo, a indefinição harmônica do trecho também situa essa etapa da progressão poética num contexto de devir, de modo que o tom mais esperançoso é apresentado em ambiente de incerteza. O tom afirmativo desta estrofe (*Mas também sei que tudo vence... isto que sinto e sentirei*) é posto em contradição pelo teor indefinido da progressão harmônica e do ritmo sincopado dos acordes. A linha do baixo é ascendente e cromática, o que reforça o sentido de anseio, como que querendo apontar para algo que vai além dos limites da frase. Desse modo, a chave hermenêutica da relação entre música e texto nesta seção é a contradição, uma vez que a indefinição da estrutura musical não confere valor de fechamento ou certeza ao ambiente de esperança sugerido pelo texto.

É interessante observar que num contexto de progressão poética representado pela mudança da segunda para a terceira estrofe, há um elemento musical em comum. A descida do canto a partir do *mib* agudo culminando na *apojatura sib- lá*, que conclui a seção B (c. 18), é repetida literalmente no compasso 25, mas num contexto harmônico diferente e como ponto de chegada de uma sequência de duas frases descendentes no canto. A repetição desse mesmo gesto descendente, num contexto harmônico diferente, seria o primeiro anúncio do emprego da direção linear descendente, que irá contrastar com o predomínio da direção ascendente nas seções iniciais? Pois a preponderância da condução linear ascendente cromática na seção A e sua intensificação e ampliação na seção B pode ser vista como um *modus operandi* que se estabelece como padrão ou referência. Pode-se portanto destacar a presença de um paralelismo significativo na lógica do direcionamento linear. A direção ascendente representada pela linha *dós-ré-rés-mis*, presente inicialmente numa voz interna (o motivo *a*), aparece como ideia condutora das seções A e B. O padrão modulatório de terças do trecho com início no compasso 12 manifesta-se em direção ascendente e, além disso, a linha do baixo nos compassos 14 a 17 é construída como uma subida cromática do *mi* ao *lá*. É plausível ainda considerar os arpejos ascendentes dos compassos 17 e 18 em conexão com este

aspecto: são como o corolário de duas seções em que há uma predominância da direção ascendente. Na seção C, que apresenta uma modificação rítmica e estrutural de contraste em relação às seções anteriores, a direção ascendente se faz presente ainda, na linha do baixo e na mudança da nota inicial de cada enunciação melódica do canto – primeiro dó (c. 20), depois mib (c. 22). Em conjunção com a indefinição tonal que é introduzida na seção B e que predominará na seção C, a presença do elemento linear ascendente pode ser vista como representativa da presença de um estado psicológico de anseio, que culmina, com a indefinição tonal, na diluição de qualquer certeza.

Na seção D, a partir do compasso 27, o canto continua o estilo recitativo introduzido no *Muito mais devagar* (c. 20), ao mesmo tempo em que assume para si a realização do motivo *a*. No piano, há uma nota pedal de dominante no baixo e uma voz interna replica, em ritmo expandido, o ostinato que agora aparece explicitamente no canto. A ideia temática básica apresentada pelo canto no início da canção aparece destituída do motivo *c*, de função melódica finalizadora. Essa fragmentação, aliada ao baixo pedal de dominante, reforça a instabilidade do trecho. Aparece, porém, um elemento novo e contrastante nessa seção: conjuntamente com a direção ascendente do motivo *a*, agora apresentado pela linha do canto, há uma longa linha descendente no baixo, a qual percorre esta última seção inteira, começando no dó do pedal dos compassos 27 a 29 e chegando até o dó que antecede a tônica do último compasso.

27 **Menos**

C Du - rou a - pe - nas um ins - tan - te nos - sa lou - cu - ra mas foi

Pno. *p*

29

C

tal que, co-mo/um á - ci - do cor - tan - te na/al - ma gra - vou - me, pe - ne -

Pno.

32

C

tran - te, um pro - fun - dis - si - mo si - nal

Pno.

35

C

Oh! a cer - te - za me cons - ter - na de que ja - mais se - rei fe - liz! Ja - mais!

Pno.

*p*

*cresc.*

38

C

Só a sau-da-de me go-ver-na... Guar-do de ti lem-bran-ça/e-

38

Pno.

*f* *f* *p*

41

C

ter-na nes-sa/in-de-lé-vel ci-ca-riz.

41

Pno.

*dim.* *pp*

FIGURA 3.37: *Sempre!*, seção final, c. 27-43.

A descida tem seu movimento intensificado com a introdução de harmonias de dominante secundária e pelo uso de inversões, evitando assim interromper o fluxo da descida com a força de resolução que poderia ser introduzida por acordes em estado fundamental. A figura abaixo mostra a presença do motivo *a* no canto e em voz interna do piano, bem como a coexistência das direções ascendente e descendente. Neste trecho, destaca-se também a relação de independência rítmica entre as vozes, no que diz respeito à enunciação das unidades motívicadas bem como à relação com a descida do baixo.

The image displays two systems of musical notation for a vocal and piano piece. The top system shows the vocal line (Canto) and piano accompaniment (Piano) with various melodic lines and a dashed line indicating a continuation. The bottom system shows the same parts with a long horizontal line connecting the two systems, indicating a continuation of the melody. Below the second system, the chords are identified as dó#: I6 4 and fá#: VI6.

FIGURA 3.38: redução do trecho com as notas pedais (c. 27-30 e 35-39) , destacando o motivo *a* no canto e no piano.

Nas figuras abaixo, pode-se visualizar o caminho completo do baixo, em sua descida de oitava, para então resolver na tônica:



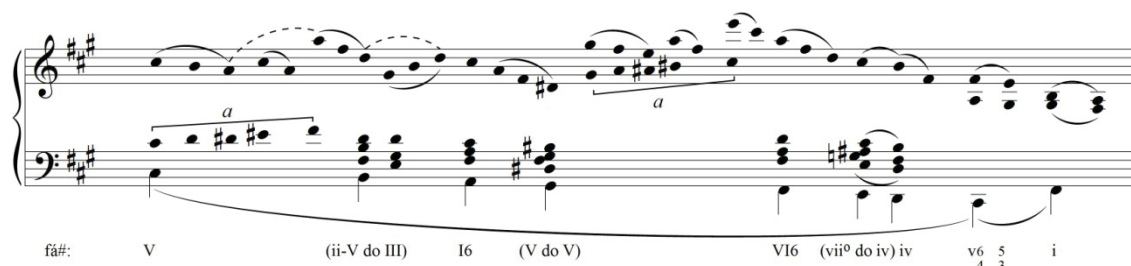


FIGURA 3.39: *Sempre!*, redução da seção D completa, mostrando a descida do baixo e a presença do motivo a.



FIGURA 3.40: redução do mesmo trecho da fig. 3.39, uniformizando o registro da voz superior, de modo a identificar a descida da linha superior.

Em sua associação com a progressão poética, o desenrolar musical de *Sempre!* pode ser descrito em termos de três etapas principais: a agitação dentro da qual é apresentada a situação da persona poética, compreendendo as seções A e B, sendo esta segunda uma intensificação do sentido de abertura. Na seção C, um cessar de energia e atividade rítmica, ligado à indefinição tonal, são representativos da indefinição com relação a uma resolução psicológica sugerida pela possibilidade da sublimação. Nesta etapa, a presença de uma linha ascendente no baixo ainda mantém a presença do teor de ansiedade. Na seção D, a memória e descrição da natureza intensa do encontro amoroso são apresentados em tom de suspense, com as notas pedais no baixo e finalmente a conclusão, com a longa descida do baixo, revela a infelicidade com que o poeta vê o desfecho de sua situação: a promessa de uma possível sublimação, ao que tudo indica, não trouxe a pacificação sugerida na seção C.

A seção D coincide com as duas última estrofes, sendo responsável portanto por apresentar a resolução musical para as etapas finais da progressão poética. Qual é a resolução dramática apresentada por Nepomuceno para uma situação em que a única esperança se constituía de uma sublimação? A contradição entre a ansiedade do motivo *a* e a longa linha descendente no registro grave mostram que tal sublimação, se ocorre, não se caracteriza por um tom sereno ou alegre. A finalização da progressão poética se compõe de duas etapas, respectivamente apresentadas por estas últimas estrofes. A quarta estrofe revela a intensidade da natureza do encontro amoroso (“nossa loucura”) e a quinta representa o desfecho, com a consciência de que esse amor é irrealizável. De fato, a última estrofe mostra que a única sublimação que se dá é o vago contentar-se com uma lembrança; ao mesmo tempo, o tom desesperançoso é evidente em toda a última estrofe e é enfatizado pela repetição da palavra “jamais”, bem como pelo uso de expressões como “só a saudade me governa”, e “indelével cicatriz”. A tragicidade representada pela longa linha descendente do baixo é temperada pela ambiguidade da ausência de uma função dominante propriamente dita na resolução final (o acorde de dós que antecede a tônica – c. 41 e 42 – é menor) e pela matização dolorosa da apojatura de segundo grau abaixado no compasso final (sol- fás).

O exame da abordagem da relação entre música e texto em canções de Nepomuceno como *Mater dolorosa* op. 14 n° 1, *Madrigal* op. 17 n° 1 e *Sempre!* op. 32 n° 1 revela a presença de um critério estético que as distancia de modelos onde os diversos elementos se constroem com base na soberania da melodia do canto. Não só a originalidade da parte do piano, mas as relações de unidade que se verificam nos diversos níveis da canção – envolvendo a relação entre texto e música e entre canto e piano – manifestam um paradigma romântico de canção de câmara erudita no qual se pode reconhecer traços da hermenêutica *Frühromantik*. Nesse paradigma, os diferentes elementos de estruturação musical constroem um único domínio poético em conjunção com o texto, levando o poema a um patamar artístico diverso daquele que ocupa enquanto literatura. Em *Mater dolorosa*, a música enriquece o sentido da progressão poética, enfatizando a mudança momentânea de perspectiva trazida pela terceira estrofe, através de uma seção B contrastante na tonalidade relativa maior. Por outro lado, a estruturação de nível intermediário conecta-a de modo orgânico à volta da seção inicial, cujo caráter trágico é expresso pelo emprego de um estilo à maneira de variações barrocas sobre uma progressão harmônica repetida. *Tu és o sol* é um exemplo da

originalidade com que Nepomuceno absorve o modelo da canção de câmara, com sua combinação de uma linha vocal de expansividade algo operística e as figurações virtuosísticas do piano em estilo de *étude* romântico. O aspecto expressivo se encontra presente tanto na dimensão pictórica quanto afetiva, numa estruturação linear e harmônica envolvendo a criação de arcos de tensão, de modo estabelecer uma ligação hermenêutica com a progressão poética. *Madrigal* apresenta-se com um caráter bem humorado, através da anteposição tópica de dois estilos de certo modo aparentados porém contrastantes: uma introdução e recitativo alusivos, ao mesmo tempo à *opera buffa* e ao teatro popular, e uma seção em estilo *cantabile* mais sério. Além disso, a estruturação harmônica prolonga sonoridades de sétima da dominante, o que projeta musicalmente um sentido de abertura e ambiguidade apropriado ao tom flertativo do texto. Em *Sempre!*, Nepomuceno opta por ressaltar o tom angustiado do poema, através de uma estruturação temática e harmônica instável por natureza, para ao final enfatizar o caráter fatídico da progressão poética.

## 4 IDEIAS ROMÂNTICAS

### 4.1 A FILOSOFIA ROMÂNTICA DA NATUREZA

*Veux-tu pénétrer dans l'intimité de la physique, fais-toi initier aux mystères de la poésie.* (SCHLEGEL apud GUSDORF, 1985, p. 74).

A constatação de que o *Lied* é um gênero musical de características essencialmente românticas implica na consideração da importância, para a sua fundamentação poética, de algumas das ideias que constituíram o Romantismo. Pois este movimento, mais do que uma tendência estilística, compõe-se de um conjunto amplo de ideias e atitudes que inclui os diversos campos da visão de mundo: filosofia, cosmologia, religião e política. Em seu arcabouço contextual, detecta-se certa dualidade: por um lado seu aspecto de reação contra o racionalismo iluminista, que se manifestou numa visão de mundo mística, de tendência irracionalista; e por outro, a continuidade do materialismo e da cosmologia mecanicista, no positivismo e numa cultura crescentemente secularista e igualitarista. A nova valorização da natureza e de nossa relação com ela é um dos aspectos que se destacaram em meio ao conjunto complexo de ideias e atitudes que caracterizava o Romantismo. Do ponto de vista da arte, Rosen (2003) chama atenção para a importância que os cenários naturais e paisagens assumem no Romantismo, ao mesmo tempo em que adquirem um valor de cunho mais psicológico e sentimental. Nessa perspectiva, os elementos do cenário exterior tem valor simbólico e aparecem como pontos de ligação com a dimensão subjetiva. No caso específico da música, Rosen estabelece uma conexão entre a importância da paisagem e a importância dos ciclos de canções no contexto do Romantismo. Segundo o autor:

O prestígio dos grandes ciclos de canções é um testemunho do papel central que desempenharam na história da arte Romântica. Eles realizaram um dos ideais do período: dar à expressão lírica da Natureza um status épico, uma monumentalidade genuína, sem perder a simplicidade aparente de uma expressão pessoal. (2003, p. 125).

A natureza sempre foi, evidentemente, objeto de contemplação por parte dos artistas. O que caracteriza a abordagem romântica desse tópico, contudo, é a sua

filosofia peculiar com relação à natureza, uma visão que se estabelece em face aos desenvolvimentos da ciência moderna no século XVIII e compreende uma complexa rede incluindo arte, ciência, filosofia e religião. Uma visão de mundo que pode ser expressa por meio do termo *Naturphilosophie*, empregado por Friedrich Schelling (1775-1854) para se referir à visão cosmológica que deveria ser uma síntese dos campos diversos da atividade intelectual. Tal concepção viria a ter especial receptividade em círculos de pensadores do início do Romantismo, motivados pela busca de uma alternativa para os caminhos mecanicistas trilhados pela ciência moderna. Georges Gusdorf, autor que oferece um panorama amplo e aprofundado do Romantismo e seus pressupostos cosmológicos e filosóficos, afirma:

A *Naturphilosophie*, orientação ontológica, reuniu, numa nova síntese, formas de pensamento que os filósofos e cientistas do século XVIII tinham separado: ciência, moral, religião, reunidas numa única intuição de caráter místico. (1985, p. 40).

Na virada para o século XIX, o desenvolvimento das ciências naturais desencadeou uma rápida especialização dos estudos, visível na proliferação de disciplinas autônomas, como a geologia, a botânica e a zoologia. Diante dessa tendência de ramificação, a *Naturphilosophie* do Romantismo germânico defendeu os valores da síntese e da unidade. A filosofia natural dos primeiros românticos integra um arcabouço de pesquisas dentro do qual as fronteiras entre ciência empírica e misticismo se viam por vezes confusas. Pois na sua concepção, a pesquisa científica deveria vir ao encontro dos seus anseios no sentido de compreender a natureza em seu princípio vital, segundo uma metafísica imanentista. Renova-se o interesse por fenômenos naturais tais como o magnetismo e a eletricidade, por serem considerados como manifestações sensíveis do princípio vital, anímico, da natureza. Segundo Gusdorf, “O magnetismo é fascinante porque manifesta uma força latente na natureza, uma qualidade oculta da matéria, revelada em certas circunstâncias” (1985, p. 210). Um fascínio por fenômenos que, contendo algo de misterioso, situa a ciência no contexto de um reavivamento místico que em parte remonta à cultura científica do renascimento: também na alquimia renascentista, a busca pelo conhecimento da natureza se dava em meio a tendências mágicas e herméticas.<sup>31</sup> Conforme Gusdorf, tais pesquisas sobre o magnetismo não eram uma novidade e portanto representavam uma continuidade com relação aos

<sup>31</sup> Yates (1995) dá um panorama aprofundado da presença proeminente do hermetismo e da magia, especulativa e prática, no contexto intelectual do Renascimento.

séculos anteriores ao início do Romantismo, na passagem do séc. XVIII para o XIX (1985, p. 213). Segundo o autor:

Os médicos da Renascença multiplicam as especulações e experiências nesse domínio; entre eles, Paracelso (1493-1541), profeta de uma medicina renovada por iniciativas que viram as tradições ao avesso, associando inovações fecundas a um ocultismo intemperante. Paracelso introduz o imã e o magnetismo numa corrente de pensamento onde se combinam as influências da magia natural, da alquimia, da astrologia e da Cabala redescoberta; nessa perspectiva se situarão as iluminações de Jacob Bohême e as práticas ocultas dos Rosa-Cruz; a ciência secreta da *Naturphilosophie*, fascinada pelo magnetismo, será um dos resultados dessa inspiração. (GUSDORF, 1985, p. 210).

Neste contexto, certas ideias ganhavam proeminência, como a ideia do mundo natural em evolução, manifestação da vida divina, pressuposto de uma cosmologia evolucionista já presente em escritores do século XVIII incluindo Johann Gottfried Herder (1744-1803) e J. W. von Goethe (1749-1832) – que deveriam ser incluídos, para Gusdorf, (1985, p. 258), no rol de pensadores românticos, ao menos no campo da biologia. Johann Wilhelm Ritter foi uma das figuras chave da *Naturphilosophie* e a admiração dedicada a si por parte de integrantes do círculo de Jena, como Novalis e Schlegel (ROSEN, 2003, p. 59), atesta um elo de ligação entre os primeiros românticos e esta cosmovisão de cunho religioso.

Segundo Gusdorf, em meio aos desenvolvimentos de uma ciência que produzia fascínio público com suas descobertas associadas à eletricidade e ao magnetismo, havia cientistas na transição do século XVIII para o XIX que se esforçavam para manter o equilíbrio entre a cautela científica e aquele espírito de aventura especulativa que viria a caracterizar a *Naturphilosophie* (1985, p. 207). Mais tarde, porém, as teorias sobre o magnetismo animal, cuja ambivalência acerca de seu posicionamento enquanto ciência positiva ou esoterismo haviam encontrado seu cume no caso Mesmer<sup>32</sup> foram retomadas, sem excluir os aspectos que tendiam para o oculto.

Os românticos respeitam Kielmeyer e Reil mas, em sua intemperança metafísica, eles recusam a restrição crítica dos cientistas. Eles integrarão à sua própria síntese a ideologia do magnetismo animal, afirmado com força, compreendidas suas referências cosmológicas em Steffens, Ritter e Oken entre outros, que desenvolvem sistemas do mundo onde as simpatias astrais influenciam o curso da vida sobre o globo terrestre. (GUSDORF, 1985, p. 222).

<sup>32</sup> Segundo Gusdorf a doutrina de Franz A. Mesmer (1734-1815), ao aliar magnetismo e eletricidade como parte do metabolismo da vida universal que rege a natureza e a humanidade, antecipa de modo notável a *Naturphilosophie*.

Deve-se ressaltar que o desejo pelo resgate de uma visão metafísica do mundo não representou, no Romantismo, um resgate da metafísica aristotélica-medieval, pelo menos não de modo integral, uma vez que as distinções escolásticas entre matéria e forma, tipos de causa, substância e acidentes etc., não interessavam ao monismo da *Naturphilosophie*. A doutrina escolástica da alma enquanto princípio puramente espiritual o qual, em união íntima com o corpo, constitui a forma substancial do ser humano (HUGON, 1946, p. 135), era indesejada para os românticos, que consideravam essa distinção como uma *oposição*. Ao descrever a posição da *Naturphilosophie*, Gusdorf endossa a aversão àquela distinção, classificando-a como um *hiato*: “A *Naturphilosophie* recusa admitir o hiato estabelecido entre matéria e espírito, entre o corpo e a alma, entre o visível e o invisível” (GUSDORF, 1985, p. 30). E ainda:

Para chegar à essência da matéria, deve-se descartar completamente a imagem de todas as espécies particulares de que ela se reveste, por exemplo a forma orgânica ou inorgânica, já que essa essência não é, em si mesma, nada mais que o germe comum dessas formas diferentes (1985, p. 55).

Do mesmo modo, o distanciamento entre o caráter religioso da cosmovisão da primeira geração romântica e a teologia cristã ortodoxa deve ser reconhecido, para que a verdadeira fisionomia desse reavivamento místico seja revelada. Rosen apresenta a questão a partir de sua própria perplexidade com o ressurgimento religioso no Romantismo, mas não só isso, com o fato desse “ressurgimento” ter aparecido no contexto da Revolução Francesa, a qual tinha, a princípio, como um de seus principais objetivos, excluir Deus do horizonte humano<sup>33</sup>. Isto é, como explicar que, segundo Rosen, “...sob o governo de Robespierre, qualquer um podia ser preso por falar desrespeitosamente da divindade” (2004, p. 47)? O dado é perturbador, mas somente se formos ingênuos o suficiente para crer que a divindade de Robespierre era o mesmo Deus da Revelação cristã. Com efeito, Rosen mesmo reconhece essa distinção e apresenta os traços específicos dessa nova religiosidade, que só pode ser referida como tal num sentido imanente. O autor sumariza:

Wordsworth, por exemplo, falou despreocupadamente de “sentimentos religiosos como esses que não podem deixar de existir na mente daqueles que fazem praça de ateísmo”. Esta concepção generosa do significado de “religioso” é observada com bastante frequência hoje em dia, quando mais

<sup>33</sup> “A revolução, em suma, já havia traído a si mesma ao restabelecer Deus”. (p. 47).

não seja porque o sentido mais preciso e rigoroso chegou a parecer insuportável para muitos. Mas a importância do uso da religião pelos primeiros românticos só pode ser avaliada se a confrontarmos com a relação de cada poeta com a religião e a moral propriamente ditas – organizadas, estabelecidas, ou pelo menos tradicionais”. (2004, p. 50).

Foi, para Rosen, uma liberdade no uso da linguagem que permitiu que os autores românticos alterassem o significado da terminologia religiosa que empregavam e, mais do que isso, que se mostrassem inconstantes em seu credo. Segundo Rosen:

Na última década do século, Spinoza havia sofrido total transformação, passando de ateu a filósofo “inebriado de Deus”, e cabe perguntar quem fora convertido, Spinoza ou Deus. Até certo ponto, o renascimento religioso foi apenas uma nova secularização. (2004, p. 56).

Com efeito, a defesa romântica de uma metafísica que preenchesse o vácuo do atomismo materialista revela aos poucos se tratar de uma imanentização de Deus, à medida em que deseja situar o plano espiritual ao mesmo nível da matéria. Atributos tradicionalmente identificados pela metafísica escolástica como próprios de Deus – eternidade, unidade, imutabilidade, perfeição – são transferidos para a natureza. J. W. Ritter, identificado por Gusdorf como um dos cientistas representantes da *Naturphilosophie*, lidava com ideias de galvanismo, conjunção entre eletricidade e biologia, em que se dá a conexão dos organismos vivos individuais com o grande organismo superior que seria a própria natureza. Suas ideias acerca de uma unidade substancial englobando toda a natureza, que caracterizavam esse tipo de pesquisa, revelam a imanentização de atributos absolutos, próprios de uma divindade. Segundo Ritter:

Esse sistema não é o que é em função de sua realidade própria, mas somente à medida em que é parte de um sistema dinâmico superior, o mais perfeito sistema orgânico, a Natureza em si mesma. O que esse sistema é, ele recebe da natureza. A Natureza é o ideal de todos os seres orgânicos, fechada absolutamente sobre si, eternamente em si, permanecendo eternamente o que ela é – a Natureza. (APUD GUSDORF, 1985, p. 228).

Schlegel confirma essa concepção ao comentar a importância o papel do artista enquanto criador, ressaltando que na relação do poeta com a natureza há algo de divinatório ou místico. Acerca dessa relação, o escritor afirmaria que mesmo o cientista deve tornar-se poeta de modo a “pressentir a poesia, venerar os elementos enquanto indivíduos orgânicos e assinalar para o divino no centro da matéria” (apud GUSDORF,



1985, p. 74). Do mesmo modo que a divindade se mescla com a natureza, também o nosso interior é identificado com a divindade. De acordo com Rosen, o crítico M. H. Abrams explora, a partir de Wordsworth, a importância do casamento entre a natureza e a mente do homem. Segundo Rosen:

Para Wordsworth, a mente ou o espírito tornou-se em grande parte secular: Deus aparece – se é que chega a aparecer – apenas como se estivesse dentro da mente do homem, e Abrams lembra uma rica tradição seiscentista que resiste a qualquer tentativa de colocar Deus fora de nós mesmos. (2004, p. 48).

De acordo com Gusdorf, deve-se evitar definir a *Naturphilosophie* somente no contexto de uma empresa cuja principal contribuição deveria ser medida em termos de algumas conquistas realmente científicas enredadas em um caldo intelectual confuso, o qual devemos purificar de resquícios esotéricos. Pelo contrário, deve-se ter em conta que a despeito da brevidade com que ocupou o foco de certos círculos de iniciativa intelectual e de sua marginalização subsequente, a *Naturphilosophie* deve ser considerada em sua identidade própria, enquanto visão cosmológica e filosófica com bastante influência nos rumos do Romantismo. Quando se considera a influência que essa ideia teve nas artes e literatura, a partir de focos intelectuais como o círculo de Jena, pode-se compreender que a natureza aí não se limitava a ser objeto de contemplação puramente estética, mas era elevada a um novo patamar de poder metafórico, realizado pela exploração poética de seus aspectos simbólicos: em sua grandeza e em sua pequenez, em sua afabilidade e em sua hostilidade. Uma exploração poética que encontra veículo de expressão privilegiado no *Lied*. Segundo Stein e Spillman:

Além de fornecer ao poeta um novo palco dramático, o mundo natural também personificava a luta romântica entre forças dicotômicas ou ambivalentes: por um lado, a natureza curava, com seu calor e proteção; por outro lado, a natureza destruía, com o frio debilitante e tempestades ameaçadoras. (1996, p. 8).

E também a dissolução dos limites entre arte, ciência e filosofia, põe em evidência a relação dessas ideias com as artes e a literatura. Segundo Schlegel, “Toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte” (apud GUSDORF, 1985, p. 72). E Gusdorf, tomando mais uma vez a palavra em nome do Romantismo, sumariza essa visão artística do

mundo: “A *Naturphilosophie* se propõe ser a célula germinativa da verdade do Mundo, não mais a equação do mundo, mas o canto do mundo” (1985, p. 46).

Para essa filosofia, a promessa de uma reintegração do homem no cosmos, por meio da consideração de seu parentesco com o essencial que reside no âmago da natureza, era algo que devia constituir a busca do homem; tal busca era, coincidentemente, um dos motes centrais da jornada espiritual romântica. A plenitude perdida deve ser novamente procurada e essa busca passa a ser o foco, muitas vezes, da poesia. Assim, a visão cosmológica da filosofia romântica da natureza pode ser considerada como fundamento de um dos temas ou objetos de predileção do poeta romântico: a promessa de uma realização ou comunhão plena com a natureza. Para Gusdorf, “O *Bildungsroman* esboça a ‘romantização’ da cosmologia” (1985, p. 71). E Rosen destaca a importância que M. H. Abrams via em identificar, na obra dos românticos, particularmente em Wordsworth:

[...] as metáforas românticas da alienação: do homem em face da natureza, do homem em face de si mesmo. O casamento da natureza com a mente do homem é uma metáfora da superação dessa divisão interior e exterior. (2004, p. 48).

Desse modo, pode-se compreender melhor esse que é um dos temas presentes na poesia do romantismo: a alienação em relação a si mesmo e à natureza, que motiva a busca pelo reencontro. Segundo Rosen:

A alienação desempenhava um grande papel no pensamento romântico e acabou por expandir-se a ponto de se destruir. De Rousseau os primeiros românticos herdaram a ideia de que a autoconsciência é uma doença, uma alienação a partir de si mesmo, uma perda de unidade. (2004, p. 58).

A consideração dessa ideia da unidade perdida como um tema recorrente no Romantismo lança luz sobre um componente psicológico crucial da poesia romântica – e portanto do *Lied*: um sentimento fundamental de anseio. Feurzeig afirma, a respeito do ciclo de poemas *Abendröte*, de Schlegel:<sup>34</sup>

As *personae* de *Abendröte* são cheias de desejos por todo tipo de objetos e experiências. Mesmo os desejos ingênuos dos primeiros poemas – subir uma montanha, roubar cerejas e voar como um pássaro – incluem a qualidade

<sup>34</sup> Feurzeig (2014) realiza uma análise detalhada das canções de Schubert com poemas do ciclo *Abendröte*. Trata-se de um caso ilustrativo do tipo de relação do poeta romântico com a natureza, além de apontar para a relação de Schubert com as ideias do movimento *Frühromantik*.

comum de uma aspiração ascendente. Assim, eles prefiguram os caminhos metafísicos que as *personae* posteriores no ciclo irão trilhar (2014, p. 66).

Este sentimento, que pode às vezes se confundir com o desejo e o amor conjugal diz respeito, numa instância profunda, a um sentido fundamental de falta, inadequação ou alienação. E a recuperação do “estado de graça” envolve uma jornada pessoal sinuosa, guiada pela visão:

[...] de um paraíso recuperado, uma volta, passando pela alienação, a um estado original de unidade “orgânica”, agora tornada transcendente pela incorporação e resolução das forças contraditórias da própria jornada. (ROSEN, 2004, p. 48).

Esse modelo de jornada espiritual pode ser relacionado com a imagem do andarilho romântico, personificação do artista que vaga para escapar da infelicidade e encontrar alívio para seus tormentos internos (STEIN, SPILLMAN, 1996 p. 7). Desde o protagonista do *Winterreise* de Miller, passando por outros personagens de poetas românticos, este vagabundo é um romântico por excelência, e sua aventura é carregada de um sentido interno, individual, de busca. O ponto de partida para esse caminho pode ser uma desilusão intensa e o senso de alienação que daí se origina, mas também pode ser simplesmente a contemplação da natureza e a busca pela realização espiritual. De um modo mais profundo, portanto, o vagar romântico pode ter início com a busca por uma aventura, mas culmina com a manifestação de uma dimensão de encontro. Assim, a aventura do poeta errante romântico pode ser traduzida em termos de uma *Naturphilosophie*, de uma relação espiritual com a natureza. Em *Der Wanderer*, de Schlegel, é a natureza quem convida:

Quão claramente a luz da lua  
Fala comigo,  
Incitando-me a viajar;  
“Segue fiel o caminho antigo,  
E não escolhas morada alguma.  
Para que dias pesados não tragam  
Tormentos sem fim;  
Para longe, para outra  
Deves mudar, deves vagar,  
Suavemente fugindo de todo pesar.  
Maré baixa, maré alta,  
Cheio de coragem,  
Vou longe na escuridão  
Escalo bravamente, cantando alegre  
E o mundo me parece bom.  
Toda a pureza  
Eu vejo num suave reflexo,

Sem confusão  
Desfazer-se no resquício do dia:  
Cercado de alegria, porém sozinho<sup>35</sup>.

No texto de *In der Fremde*, poema de Eichendorff musicado no *Liederkreis* op. 39 de Schumann, a natureza aparece inicialmente apenas como um cenário, mas o desenrolar do poema gradualmente revela o cerne da sua temática: a esperança de um descanso final junto ao seio da natureza:

De casa, de além do relâmpago,  
As nuvens se aproximam,  
Mas papai e mamãe estão mortos há tempos,  
Ninguém mais me conhece por aqui.

Mas quão breve, quão breve, virá o tempo feliz,  
Quando eu também descansar e sobre mim  
Farfalhar a bela solidão da floresta  
E também ninguém mais me conhecer por aqui.<sup>36</sup>

A cosmologia romântica caracteriza-se por certo teor de irracionalidade à medida em que considera que a reintegração do homem ao cosmos e a si mesmo não se dá por meio de processos racionais ou analíticos. Para Gusdorf, a mesma ciência moderna que permite o desenvolvimento técnico contribui para que o homem se torne um estranho para o mundo e em consequência, um estranho a si mesmo (1985, p. 71). Para o filósofo romântico da natureza, a participação do homem na totalidade é ameaçada pelos processos racionais e analíticos que caracterizam a ciência moderna. Os românticos, em contrapartida, convidam para uma aventura de cunho irracional. Segundo Gusdorf, “A estadia noturna, livre do controle das normas euclidianas e newtonianas, é a morada do Romantismo” (1985, p. 224). O autor afirma ainda que:

A aventura interior romântica se consagra, com predileção, à exploração de terrenos vagos, império da não-racionalidade, ou quem sabe, da surracionalidade. Os hinos à noite se multiplicam, não mais somente na poesia ou na piedade, mas no espaço musical e pictórico. (1985, p. 224).

Como lembram Stein e Spillman, o domínio do espiritual era tornado mais vívido à noite, quando “a escuridão proporcionava uma fuga da vida diária e intensificava o desconhecido, quando o poeta estava solitário e se sentia mais em sintonia com o misterioso” (1996, p. 11). Esse fascínio pela noite e pela irracionalidade encontra

<sup>35</sup> Apud FEURZEIG 2014, p. 101; tradução livre a partir do inglês.

<sup>36</sup> Apud FERRIS, 2000, p. 95; tradução livre a partir do inglês.

fundamentação epistemológica na *Naturphilosophie*, que proclama sua insatisfação com as definições axiomáticas ou delimitações ontológicas claras. Segundo Gusdorf:

A obscuridade, impermeável aos imperativos das axiomáticas intelectuais, se encontra no princípio da natureza das coisas e da natureza do homem; a realidade humana persegue, ao longo da vida, o caminho entre a obscuridade de antes e a obscuridade de depois. (1985, p. 46).

Ainda que se possa dizer que ao longo do século XIX a vertente materialista da ciência moderna tenha conquistado cada vez mais proeminência pública e acadêmica, não o fez sem mescla com elementos da visão de mundo romântica. Na realidade, elementos fundamentais dessa filosofia foram continuamente retomados em novas elaborações e aplicações. Assim se pode observar no desenvolvimento das teorias evolucionistas, cujo parentesco com a filosofia romântica da natureza pode ser identificado com a ideia do universo visto como um grande organismo em permanente evolução. Segundo Gusdorf:

Nossos hábitos intelectuais são fascinados pela segurança do discurso científico e tentados pelo agnosticismo positivista. Contudo, no domínio francês, uma linhagem de pensadores põe em prática uma biologia cósmica de parentesco com as inspirações românticas. Ravaisson e Lachelier, no século passado, seguiram a via aberta por Schelling; depois deles Bergson pôs em moda uma *Naturphilosophie* alimentada por informações científicas recentes, depois veio Edouard Le Roy (1870-1954), que emprestou às doutrinas da evolução uma epistemologia e um pensamento religioso decididamente inovadores. Le Roy assegura a ligação entre seu mestre Bergson e seu amigo Teilhard de Chardin (1881-1955), cuja audácia especulativa, reunindo os dados da geognosiologia, da antropologia e da teologia numa síntese original, foram uma *Naturphilosophie* à francesa. (1985, p. 47).

Portanto, assim como afirmado por Stein e Spillman, o papel da natureza na arte e no pensamento romântico vai além de fornecer um belo cenário para seus dramas. Para o romântico, a natureza tem algo de vital, escondido sob as aparências, uma vida com a qual deseja se reconectar, com a qual acredita compor uma unidade, uma totalidade. Sob este aspecto, a visão romântica da natureza volta-se contra a visão positivista de uma ciência em ascensão, para a qual a natureza devia ser explicada em termos puramente mecânicos e analíticos. A influência de princípios da visão romântica da natureza sobre escritores românticos implica, por consequência, numa presença importante dessa cosmologia no *Lied* romântico. A natureza e suas imagens contendo implicações simbólicas são exploradas de modo central pelos escritores, de modo a

estabelecer pontos de reflexo com a dimensão interior do poeta. Isso aparece com frequência no *Lied* germânico de compositores consagrados como Schubert, Schumann e Brahms. Evidentemente, o nível de aproximação de cada canção de câmara com os pressupostos filosóficos do primeiro Romantismo pode variar muito, tendo em conta a vasta quantidade de produção neste gênero. Entretanto, basta um contato inicial com este repertório para perceber a importância, que aí tem, a presença da natureza, uma presença que revela a intensidade de relacionamento entre a subjetividade do poeta e o mundo à sua volta e portanto ultrapassa a mera função pictórica.

Apesar de que em sua forma mais estrita a *Naturphilosophie* do Romantismo alemão tenha ficado circunscrita ao período inicial desse movimento, pode-se afirmar que a visão romântica da natureza teve influência duradoura no pensamento e cultura do século XIX. Pois a presença de uma determinada filosofia ou visão cosmológica no período inicial de um movimento como o Romantismo, ainda que gradualmente assuma uma presença mais rarefeita, mantém-se influente, como princípio, nos seus desdobramentos futuros. Assim se pode dizer sobre os círculos intelectuais do Romantismo de primeira geração que, na intensidade febril de sua atividade, constituíram como que uma fonte altamente concentrada de ideias, as quais levaram tempo para ser amplamente assimiladas e disseminadas.

Assim, se a relação dos românticos com a natureza influenciou a arte ao longo do século XIX e mais especificamente o *Lied* (como sustentam Stein e Spillman e Feurzeig), nos parece razoável afirmar que Nepomuceno, que teve influência do Romantismo alemão, teria herdado, em alguma medida, a visão romântica da natureza como elemento poético. Procura-se, a partir desse nexos com a visão de mundo romântica, traçar um paralelo com a produção de Nepomuceno, plausível conforme a constatação de diversos autores quanto à participação do compositor no movimento intelectual germanista brasileiro. É verdade que no Brasil, tanto no período de formação de Nepomuceno quanto de sua atividade profissional, o contexto histórico, marcado pelo movimento republicano, favoreceu uma predominância do aspecto político das ideias do Romantismo. A propaganda da visão política e filosófica liberal, cujas ideias principais afetariam campos fundamentais da vida social, foi uma das notas dominantes do ambiente intelectual brasileiro da transição do século XIX para o XX. Isso não impede, entretanto, que se possa perceber, nessa conjuntura, a presença de traços filosóficos que extrapolam o Romantismo político e que podem remontar, se considerarmos a defasagem temporal entre as vogas intelectuais na Europa e sua

veiculação no Brasil, até mesmo a fontes cronologicamente distantes, como o movimento *Frühromantik*. No caso do Germanismo, observam-se influências tais como o evolucionismo, as quais, em sua recusa de reconhecer espírito e matéria como realidades ontologicamente distintas, denotam a presença de uma cosmovisão de primeira geração romântica alemã. Segundo Pereira (2007), grande parte da atividade de Nepomuceno se deu num contexto histórico influenciado por ideias como as de Silvio Romero, representativas de uma aplicação social do darwinismo. Segundo o autor:

Compreendida e desmistificada a tensão entre Nepomuceno e Guanabarrino, resgato ainda uma vez os vínculos estéticos e ideológicos de Nepomuceno com a cultura alemã e o pensamento de corte romântico-conservador, que supervaloriza os dados naturais e culturais – sobretudo a “raça” e a língua – como elementos definidores da nacionalidade. (2007, p. 364).

Em parte de uma passagem já citada por Pignatari, Pereira estabelece, a partir de Sílvio Romero, uma ligação entre o contexto intelectual da época de Nepomuceno e as ideias de J. G. Herder:

Partindo do evolucionismo de Herbert Spencer e do romantismo de Johann Gottfried Herder, (Romero) propôs que se procedesse à coleta e ao estudo dos documentos – “costumes e tendências populares” – que levassem à identificação do “espírito nacional” – o Volksgeist de Herder. (2007, p. 25).

Aliás, é nesse mesmo contexto que Pereira compreende a defesa de Nepomuceno do canto em vernáculo:

A vertente romântico conservadora, presente na atenção dada por Sílvio Romero aos “cantos” e “contos populares” do Brasil, encontrou o melhor defensor no casamento do Nepomuceno-compositor com o Nepomuceno-administrador. Assumindo em sua ação um tom heróico, de “propaganda”, Nepomuceno contribuiu para internalizar na música brasileira a língua portuguesa como dado ideológico. (2007, p. 364).

Reiterando a ligação estabelecida por Gusdorf entre o evolucionismo e a visão romântica da natureza, não se poderia estipular que a aplicação de ideias darwinistas na sociologia representa, em sua laicização e naturalização absoluta da condição humana, uma consequência lógica daquela mesma filosofia que tinha como princípio cosmológico o imanentismo?

Entre as canções em português de Nepomuceno, do período estipulado como critério cronológico de seleção do repertório abordado neste estudo (1894 até 1904, ano



da composição de *Sempre!* Op. 32 nº 1), pode-se identificar que em diversas delas, a natureza se mostra como tema. Algumas apresentam a natureza de modo decorativo, como um cenário de onde se extraem analogias para conduzir o teor amoroso do texto (em *Tu és o sol* e *Canção de amor*, a natureza é fonte de imagens que simbolizam os atributos da pessoa amada; em *Mater dolorosa*, de imagens simbólicas de sofrimento). Em outras contudo, como *Coração triste* e *Canção* Op. 30 nº 2, o nível de aproximação metafórica entre a natureza e a persona poética é intensificado a ponto de realizar uma união mais íntima entre natureza e subjetividade do poeta. No subcapítulo seguinte, são apresentadas análises destas duas canções com o intuito de, no âmbito da consideração do paradigma do *Lied* como modelo determinante para parte substancial das canções em português de Nepomuceno, se dê destaque específico para a presença da natureza como tema poético, uma ideia que remonta diretamente à mentalidade romântica.

#### 4.1.1 *Coração triste*, Op. 18 Nº 1

O texto do Op. 18 nº 1, de Machado de Assis, tem como base uma tradução para o francês do poema *Coração triste falando ao sol*, de autoria originalmente atribuída a um antigo poeta chinês, Su Tchou. A tradução é de Judith Gautier, conforme explica Jackson:

Judith Gautier, nessa época a filha de 22 anos do autor Théophile Gautier (1811-1872), estudava chinês com um exilado chamado Tin-Tun-Ling (1830-1886), mantido pelo pai, que se tornou assistente de Stanislas Julien, professor de chinês no Collège de France. A primeira edição do livro de Judith, publicado sob o nome Judith Walter, foi recebido mais como uma criação original do que uma tradução; os *scholars* chineses o censuraram pelos seus erros, imprecisões e fantasia, quando comparado aos textos de fonte, na sua maioria atualmente desaparecidos. Assim, quando Machado traduziu livremente “Coração triste falando ao sol” (“Le coeur triste au soleil”), o seu poema ficou ainda mais apartado da sua fonte ideal, mesmo que Machado tenha aumentado e reformulado a prosa poética de Gautier, ao fazer das cinco frases três estrofes rimadas. (JACKSON, 2016, p. 83).

Segundo Ramos (1979), Machado de Assis transpõe algumas poesias do *Le Livre de Jade*, de Judith Gautier, para o português, no Falenas, agrupadas sob o título “Lira Chinesa.” De acordo com Ramos, Machado de Assis havia se enganado quanto à contemporaneidade da autoria desses poemas originais, uma vez que eram muito mais antigos – Tu Fu, por exemplo, viveu de 712 a 770 (1979, p. 202). De todo modo, cabe ressaltar que o poema apresenta uma relação entre poeta e natureza com potencial para



ser explorado no contexto das ideias românticas sobre natureza e das conexões entre paisagem natural e a dimensão subjetiva do poeta. Aliás, a natureza enquanto imagem do homem aparece em outra poesia publicada sob o mesmo grupo.

O poeta a rir (Han-Tiê)

Taça d'água parece o lago ameno;  
Tem os bambús a fôrma de cabanas,  
Que as arvores em flôr, mais altas, cobrem  
Com verdejantes tectos.

As ponteagudas rochas entre flôres,  
Dos pagodes o grave aspecto ostentão...  
Faz-me rir ver-te assim, ó natureza,  
Cópia servil dos homens.

Em *Coração triste falando ao sol*, é possível observar que o “casamento da natureza com a mente do homem” (ROSEN, 2004, p. 48) se manifesta à medida em que a natureza se mostra como símbolo da realidade interna da persona poética. Um paralelismo que pode ser observado, na dimensão da relação entre música e texto, por meio de imagens musicais de nível frontal, mas também ao nível intermediário. Na sua adaptação do poema, Nepomuceno, que reduz o título de sua canção a *Coração triste*, utiliza-se de imagens simbólicas como as apojeturas e a direção melódica descendente para expressar a melancolia e o sentido de decadência do outono; além disso, a estruturação linear de nível intermediário e a relação entre tonalidades são recursos de tratamento poético das metáforas da montanha e do crepúsculo na segunda estrofe.

ESTROFES	SEÇÃO	TONALIDADE, HARMONIA
No arvoredado sussurra o vendaval do outono, Deita as folhas à terra, onde não há florir, E eu contemplo sem pena esse triste abandono; Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.	A (c. 1-19)	Ré menor
Como a escura montanha, esguia e pavorosa Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer, Esta montanha da alma, a tristeza amorosa, Também de ignota sombra enche todo o meu ser.	B (c. 20-38)	Fás menor (Dós menor)

Transforma o frio inverno a água em pedra dura, Mas torna a pedra em água um raio de verão; Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura, Vê se podes fundir meu triste coração.	A'  (c. 39-58)	Ré menor
--	----------------------	----------

TABELA 4.1: *Coração triste*, divisão do poema em estrofes e estruturação formal.

Do ponto de vista da progressão poética, identifica-se um momento distinto para cada estrofe: no primeiro, o poeta descreve um cenário outonal, ressaltando seu aspecto melancólico, ao mesmo tempo em que sugere a dimensão de uma cumplicidade subjetiva com a natureza quando diz, a respeito das folhas que caem, “*Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair*”. Na segunda estrofe, há o redirecionamento para uma perspectiva mais introspectiva, à medida em que se intensifica o aspecto metafórico da menção à natureza. Na terceira estrofe, a água congelada é imagem do coração preso em sua tristeza, mas na mesma medida em que o congelamento pode ser considerado algo transitório, sazonal, o poeta nutre a esperança de que, invocando o sol, possa pôr fim a essa sua condição. Ao mesmo tempo em que é marcada por imagens descritivas, do vento outonal e de sua ação sobre as folhas das árvores, a primeira estrofe já introduz a dimensão subjetiva do poeta. Ao mencionar que só ele viu as folhas nascerem e agora as vê morrer, o poeta se vale das folhas como elemento simbólico da sua intimidade com a natureza; apresenta-a como confidente e cúmplice de sua solidão. Na segunda estrofe, o poeta leva adiante o nível de correspondência entre seu interior e a natureza, através de uma metáfora que compara sua tristeza com a grande sombra projetada por uma montanha que bloqueia a luz do sol, a mesma luz que invocará, ao fim do poema, na esperança de dissipar a sua desolação.

A ligação formal entre música e poesia pode ser identificada no nível da divisão em seções (ABA') e da correspondência entre versos e frases musicais. Cada estrofe corresponde a uma seção e os contrastes motivicos, de tonalidade e textura, ressaltam a articulação da progressão poética. A estruturação fraseológica da seção A é de delimitação clara, com frases de quatro compassos, compondo um bloco temático que pode ser comparado a uma sentença clássica: uma primeira frase formada por uma ideia básica e sua repetição variada (uma *apresentação*, com 2+2 compassos), seguida de uma segunda frase, ou *continuação*, que explora um fragmento motivico da ideia básica para se dirigir à cadência.

ap. i.b.

3 No/avo-re - do sus - sur - ra o ven-da - val \_\_\_\_ do/ou - to - no

cont.

7 dei - ta/as fo - lhas à ter - ra on - de não há flo - rir \_\_\_\_

FIGURA 4.1: análise temática de *Coração triste*, tendo como parâmetro a analogia com o modelo de sentença clássica.

A frase de apresentação (c. 3-6) coincide com o primeiro e segundo versos e a continuação (c. 7-10) ocorre com o terceiro e quarto. Enquanto o primeiro verso apresenta a ambientação exterior do poema mencionando o vento do outono, a música estabelece a tonalidade de ré menor sem a polaridade tonal da dominante, apenas com uma alternância I-IV-I, com uma chegada melódica na tônica por meio de salto. A progressão plagal no modo menor da frase de apresentação carece da tensão e brilho trazidos pela harmonia dominante, sendo sugestiva de austeridade melancólica, tanto do cenário outonal quanto do estado interior do poeta. Do ponto de vista linear estrutural, a progressão melódica da voz superior é estática, uma vez que a descida ao fá e ao ré pode ser considerada uma voz interna, enquanto a voz superior estrutural se mantém em torno do lá, prolongado por uma bordadura.

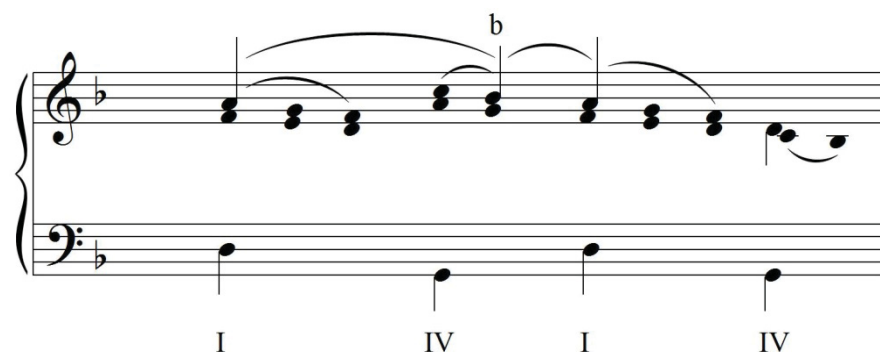


FIGURA 4.2: *Coração triste*, redução de nível frontal da primeira frase.

O segundo verso menciona o cair das folhas ao chão, causado pela ação do vento, movimento da natureza ilustrado pelo incremento do sentido direcional da melodia e da harmonia. A esse verso corresponde a frase de “continuação”: partindo de um registro mais agudo, a melodia realiza uma série de três movimentos descendentes, sugestivos da trajetória descendente das folhas, em complementaridade ao caráter estacionário da voz superior na primeira frase. No início desse movimento, o sétimo grau da escala ainda aparece em sua forma natural (compasso 8); depois disso, a harmonia dominante fará sua primeira aparição como meta harmônica, na semicadência que chancela o sentido de movimento da frase. Para o terceiro e quarto versos, é reiterado o mesmo esquema: a primeira frase (a apresentação, agora com início no compasso 11) coincide com a contemplação do cenário geral (“esse triste abandono”), enquanto a progressão melódica descendente corresponde a uma nova menção da queda das folhas. Assim, é possível observar que na primeira estrofe (seção A), a correspondência entre texto e música tem, como um de seus pilares, a alternância entre uma frase caracterizada harmônica e linearmente pelo repouso e outra pelo movimento. A isso corresponde a ordem alternada de um verso contendo uma descrição estática do ambiente (frase de apresentação) seguido de outro em que o cenário é posto em movimento através da imagem da queda das folhas (frase de continuação, direcional). O início da frase de continuação se dá com uma transferência de registro do ré e do sib, notas de vozes internas no acorde de sol menor o qual finaliza a primeira frase. As duas notas são mantidas como suspensões no acorde de dó com sétima menor do compasso 7,

num padrão sequencial de preparação e resolução de suspensões a ser repetido nos compassos 8 e 9.

The musical score illustrates a sequence of suspensions in a 4/4 time signature. The first system shows measures 1, 4, 5, 6, and 7, with Roman numerals I, IV, V7/III, III, and VI respectively. The second system shows measures 2 and 3, with Roman numerals II and V7. The melody in the treble clef features a descending line of suspended notes (9, 7, 5, 3, 9) across measures 1-7, with dashed lines indicating the suspension and plus signs marking the resolution points. The bass line provides harmonic support with chords corresponding to the Roman numerals.

FIGURA 4.3: sequência de suspensões, frase de “continuação”, *Coração triste*.

Considerando essa redução, a linha descendente formada no registro mais agudo pelas suspensões de nona, pode ser considerada indicativa de uma descida ao lá inicial, muito embora esse lá esteja ausente no acorde de chegada (c. 10), sendo necessário considerá-lo implícito. Ao mesmo tempo, um movimento de voz interna realiza uma descida do lá ao mi. A redução abaixo emprega hastes para dar destaque à descida interna lá-mi, no trecho compreendendo os compassos 3 a 10.

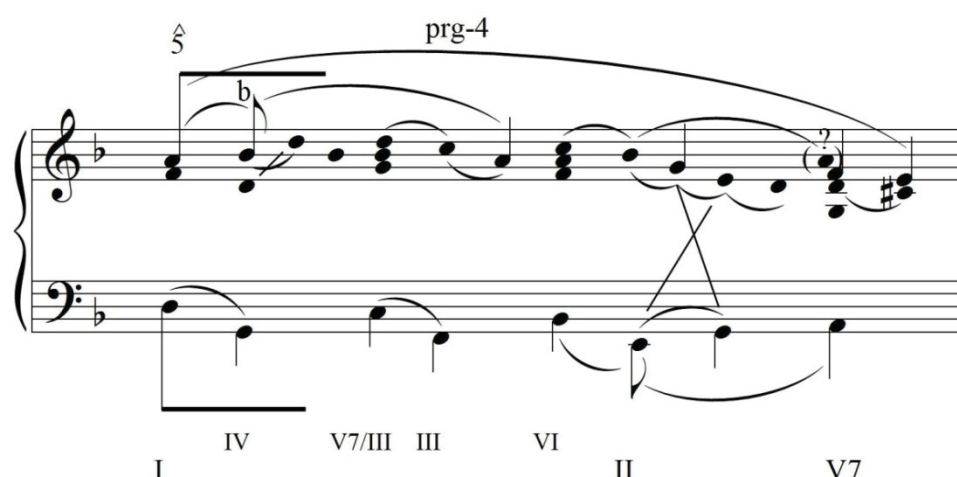


FIGURA 4.4: *Coração triste*, descida lá-mi na voz interna.

Essa progressão linear se repete em cada enunciação completa do módulo temático de oito compassos, mas apresenta valor estrutural diverso para cada vez. Assim, a estrutura harmônica e linear da seção A pode ser considerada não como justaposição ou repetição da mesma progressão, mas como um único movimento linear-harmônico em direção à dominante. Como é possível ver na figura acima, nessa primeira enunciação da sentença completa (c. 3-10), a chegada na dominante mantém, como fatores de tensão harmônica, a sétima na voz interna e a falta da resolução explícita do si bemol da voz ornamental aguda no lá. Esses elementos sugerem que a primeira chegada na dominante não realiza uma chegada estrutural, mas é parte de um movimento harmônico o qual, ao mesmo tempo em que sustenta a progressão descendente interna do lá ao mi, se vê subordinada ao prolongamento da tônica, que é retomado no reinício do tema (c. 11). Na segunda apresentação do tema, a mesma progressão chega na tríade da dominante (c. 18), de forma mais consonante, de modo que a resolução sib-lá pode ser identificada através de transferência de registro, na voz interna. Dando ênfase novamente à descida até o mi, a melodia poderia ser considerada, na segunda iteração do boloco temático, como uma progressão linear efetiva parando no segundo grau da escala, em contraste à prolongação do lá na primeira. Assim, estabelece-se uma unidade estrutural linear para a seção A completa, de modo que ao mesmo tempo em que a estrutura sentencial ressalta a progressão poética interna entre os versos, o conjunto da seção ressalta a unidade ou fechamento da estrofe. Na redução abaixo, é possível perceber a conexão harmônica-

linear que prolonga a primeira tônica, “atravessando” a divisão fraseológica de nível frontal, em contraste ao direcionamento estrutural à dominante na repetição da sentença. Abaixo, a análise linear da seção A completa, indicando a identificação de uma linha superior estrutural aos moldes de uma interrupção (c. 3-18):

FIGURA 4.5: *Coração triste*, nível intermediário, seção A completa.

A mudança de seção, com a interrupção da linha fundamental, corresponde à passagem para a segunda estrofe do poema e implica numa abertura que posterga a expectativa de fechamento definitivo: fechamento que só será trazido por uma recapitulação modificada de A. Na seção B, a segunda estrofe desloca o foco para uma maior interiorização do discurso, à medida que explora o sentido puramente metafórico dos cenários naturais (o crepúsculo, a montanha escura, como realidades que aludem à dimensão psicológica do poeta). O discurso, que já era contemplativo, torna-se mais interiorizado e metafórico, de modo que a menção aos fenômenos da natureza serve somente para expressar realidades interiores. A imagem do anoitecer reflete a sensibilidade romântica acerca das transformações associadas ao passar do tempo, particularmente mudanças de cenário observadas ao entardecer. Sobre a importância dessa perspectiva para o *Lied* germânico, Stein e Spillman afirmam:

O poeta, sensível, era vulnerável à natureza e desse modo agudamente consciente dos mistérios e variabilidades da Natureza, incluindo como a natureza mudava com as estações e ao longo do dia. Assim, muito da poesia

se concentra em torno de momentos de mudança dentro do dia, por exemplo, em que a antecipação da noite no crepúsculo ou a libertação da noite no nascer do dia instigavam a sensibilidade do poeta de modo intensificado. (1996, p. 8).

A representação do anoitecer pode ser identificada no modo com que a segunda seção é introduzida, numa tonalidade distante e de modo suavemente conectado com a primeira seção, numa sugestão da transformação da natureza na passagem do dia para a noite. Todo o início da segunda parte sugere a ideia de movimento ou transformação suave, pelo caráter acentuadamente contrapontístico, linear, da textura da segunda seção; em conjunção com a predominância absoluta do modo menor na canção, essa textura é sugestiva da sombra, do crepúsculo, realidades interiorizadas que traduzem o estado de alma do poeta. A região tonal de fás menor (mediantes menor) é introduzida por uma ligação de notas comuns com a harmonia dominante principal (as notas lá e dó sustenido, do acorde de lá maior): o dó, terça omitida da dominante de ré menor nos arpejos do compasso 19, reaparece como nota comum para o começo da melodia da seção B; e o lá, antes fundamental da dominante, aparece como baixo do novo acorde de tônica, fá sustenido menor, em primeira inversão.

Um pouco mais animado  
*p*  
Co - mo/a es - cu - ra

Pno. *dim.*

FIGURA 4.6: *Coração triste*, compassos de transição para a seção B.

Apesar da mudança para uma tonalidade afastada, as notas comuns entre a dominante principal e a nova tônica fazem com que a mudança se realize de forma suave.



Ao contraste trazido pela mudança de tonalidade somam-se as mudanças da figuração pianística e do motivo melódico. A textura pianística deixa de usar os baixos graves, sendo a voz mais grave elevada a um registro mais próximo do médio e reservada para a realização de um contraponto de primeira espécie com a melodia do canto e do piano, tornando a textura comparativamente mais rarefeita. Além disso, o posicionamento da terça no baixo nos tempos fortes de compasso é empregado como uma forma de prolongação anterior do acorde, como uma ornamentação de um acorde na realidade em estado fundamental, mas num arpejo precursor. Do ponto de vista formal, a parte B se constitui da repetição de uma estrutura temática de oito compassos, analisada aqui em termos análogos a um período clássico, com o consequente na região tonal da dominante menor.

"Ant."

Canto

Piano

Co - mo/a es - cu - ra mon - ta - nha es - gui - a e pa - vo -

ro - sa faz, quando/o sol des - cam - ba o

va - le/e - noi - te - cer.

"Cons."

FIGURA 4.7: análise temática da seção B de *Coração triste*, com base no parâmetro do período clássico.

De modo semelhante ao que ocorre na primeira seção, cada realização da estrutura de oito compassos (4+4) corresponde a um par de versos, de modo que a seção B completa coincide com a segunda estrofe. Do ponto de vista harmônico, a separação entre a frase antecedente e a consequente é menos articulada em comparação ao que ocorre na seção A. Aqui, a separação das frases é marcada pelo direcionamento à região da dominante menor, encaminhamento que se dá por um movimento linear contrapontístico de graus conjuntos no baixo, com uso de inversões e notas de passagem. A análise harmônica mostra que o caminho por graus conjuntos do baixo estabelece uma sensação de continuidade linear-harmônica que atravessa a divisão entre as frases. Assim, a tonicização do acorde de dó menor (V menor) é introduzida contrapontisticamente, conectando-a suavemente ao início da segunda frase, sem a articulação marcada de uma cadência. A relação linear entre a voz superior e o baixo é determinada por um contraponto de primeira espécie em décimas paralelas. Do ponto de vista da linha melódica, é possível identificar a ênfase dada às notas lá e mi. No

compasso 23, o lá é marcado pela chegada da progressão de terça descendente que se inicia com o dós no compasso 22 e que coincide com o primeiro posicionamento mais afirmativo da tônica no baixo (fig. 4.8). O mi é enfatizado como meta de uma descida e é amparado pelo dó sustenido no baixo, harmonia tonicizada na frase consequente. Parece haver portanto um paralelismo significativo com relação à ênfase dada, na seção A, às notas lá e mi enquanto ponto de partida e de chegada da progressão linear que culmina com a interrupção da linha superior (figuras 3.4 e 3.5).

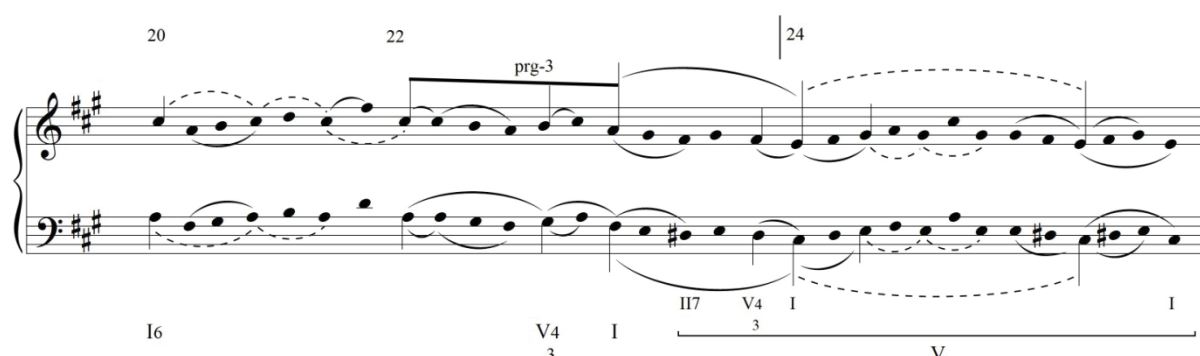


FIGURA 4.8: caminho da linha melódica superior e do baixo na seção B de *Coração triste*.

O contorno linear essencialmente contrapontístico dessa seção é mais um elemento de reforço da imagem de uma mudança de luminosidade que se dá, ainda que de modo não tão lento, todavia suave, como a sombra ocasionada pelo por do sol detrás de uma montanha. A transposição do material motivico para a região da dominante menor na frase consequente, em conjunção com o movimento linear descendente, ressalta a ideia de escuridão apresentada pelo texto. No contexto de fás menor, a região da dominante menor (dós menor) pode ser considerada representativa da metáfora de sombra, à medida se impõe como novo centro tonal menor, ao invés de se mostrar com o brilho da terça maior, como seria numa semicadência. O caminho linear da voz superior, em sua descida até o mi (c. 24), coincide com os dois primeiros versos da segunda estrofe, que desenvolvem a metáfora da grande sombra projetada pela montanha enquanto o sol desaparece por detrás de si. A volta para a seção A', após uma repetição do período, se dá com a transformação de um acorde diminuto, pertencente à região de fá sustenido menor, para um acorde de sexta aumentada (c. 35). Este acorde retoma a conexão com a dominante principal, que havia sido deixada na transição para a seção B.

en - che to - do/o meu ser,

en - che to - do/o meu ser. Trans - for - ma

FIGURA 4.9: Coração triste, compassos de retransição para a seção A'.

24 36 39

fá#: Vm VII<sup>0</sup>

ré: VII<sup>0</sup> 6+ V7 I

FIGURA 4.10: Coração triste, nível frontal, compassos de transição para a volta da seção inicial.

A retransição para A' contém o ponto culminante da linha vocal, a nota sol que coincide com a opção de Nepomuceno em repetir a frase *...enche todo o meu ser* (c. 34-38), enfatizando o seu sentido dramático. A repetição deste texto se dá com duas subidas percorrendo intervalos de quinta diminuta: na primeira, o canto sobe do sol<sub>3</sub> ao ré<sub>4</sub>, intervalo componente da harmonia de sétima diminuta, que permite a ligação de volta para a dominante principal; na segunda vez, sobe do dó<sub>3</sub> ao sol<sub>3</sub>, demarcando o trítone da dominante principal.

28 34 39

prg-3

fá#:

I Vm VII<sup>0</sup>

ré: VII<sup>0</sup> / V 6+ V7 I

FIGURA 4.11: nível intermediário, segunda iteração do tema da seção B em sua conexão com A'.

A seção A' se diferencia da primeira seção à medida em que o segundo par de versos da última estrofe não é acompanhado de uma repetição do mesmo bloco temático de oito compassos, mas da introdução de uma parte nova. Esse trecho final, que tem início no compasso 47, constitui-se de uma reiteração da tônica na melodia (linha vocal e piano), cujo teor dramático é ressaltado pela subida do baixo e os arpejos ascendentes no registro grave do piano. A harmonia inclui um acorde que pode ser visto como um substituto enarmônico para um acorde invertido de sexta aumentada, que ornamenta a chegada do baixo no lá. Os compassos 53 a 55 prolongam um acorde de sexta e quarta cadencial, numa manutenção da energia acumulada ao longo da passagem com o baixo ascendente, mas há uma defasagem entre a resolução da linha estrutural superior e da finalização da harmonia e linha do baixo. Do ponto de vista da análise linear estrutural,

pode-se identificar que a chegada na tônica se dá, para a voz superior, no compasso 47. Essa chegada se dá, contudo, sobre a primeira inversão do acorde da tônica. Esse acorde dá início a uma progressão ascendente do baixo nos compassos 47 a 51, a qual culmina com a cadência final, elaborada por um acorde de bordadura do quarto grau (c. 54) e pelo emprego do acorde cadencial de quarta e sexta. Assim, toda a elaboração da cadência final, que compreende uma subida dramática no grave e a subsequente dissipação de energia através da introdução da dinâmica pianíssimo junto com a ornamentação do acorde cadencial de sexta e quarta, se dá ao modo de uma compensação do “atraso” do baixo em relação à resolução da voz superior na tônica, ocorrida no compasso 47.

47

S

vem, \_\_\_\_\_ ó sol, vem,

Pno.

*cresc. e string.*

V I<sub>6</sub> IV (6+)

S

as - su-me/o tro - no teu na/al - tu - - - ra,

Pno.

I<sub>6</sub><sub>4</sub> (6+)

53

*com tristeza*  
*p*

S

Pno.

I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV I<sub>6</sub><sub>4</sub>

tris - te co - ra - ção.

V<sub>9</sub><sub>7</sub> I

FIGURA 4.12: trecho final de *Coração triste*.

À medida em que a cadência final é delineada, a energia se dissipa, porém gradualmente, devido à introdução do acorde subdominante no cerne da cadência. Isto é, o acorde de sexta e quarta cadencial do compasso 53, preparado por um acorde de sexta aumentada germânica, ao invés de dar curso imediato à realização da cadência, é seguido de um acorde de sol menor (iv). Essa progressão, que relembra a harmonia plagal presente no início da canção (compassos 3-6, figura 4.1), atenua a a força de encaminhamento final do acorde de sexta e quarta cadencial e harmoniza o início da descida final da linha vocal, dando um caráter anticlimático e melancólico aos compassos finais da canção. O piano, com o dó natural que causa o choque com a harmonia dominante do compasso 56, realiza uma imitação da linha descendente do

canto e reproduz um fragmento dessa descida, do dó ao lá, ao mesmo tempo em que a dissonância do dó natural enfatiza a palavra “triste”.

Figure 4.13 shows the final cadence of *Coração triste*. The score is for Canto (Singer) and Piano. The Canto part has a melodic line with a descending interval from D to A. The Piano part has a bass line that rises from F to D. The harmony is marked with Roman numerals: I6, 6/4, V 6/4, 5/3, and I.

FIGURA 4.13: subida do baixo na cadência final de *Coração triste*.

Figure 4.14 shows the fundamental line in section A' of *Coração triste*. The score is for Piano. The score is divided into two parts, 39 and 47. The first part (39) has a melodic line with a descending interval from D to A. The second part (47) has a melodic line with a descending interval from D to A. The harmony is marked with Roman numerals: I, III, II, V, I6, V, and I. The bass line is marked with Roman numerals: I, III, II, V, I6, V, and I.

FIGURA 4.14: nível intermediário, linha fundamental na seção A' de *Coração triste*, e defasagem entre a voz superior e o baixo.



*Coração triste* explora a complexidade envolvendo a dupla dimensão da divisão formal das seções e do caminho estrutural linear que percorre, de modo paralelo ou subjacente, essas divisões. A digressão tonal da seção intermediária apresenta, do ponto de vista expressivo, uma função representativa das imagens do anoitecer e da sombra projetada pela montanha e, do ponto de vista estrutural, um desvio momentâneo antes da consecução da trajetória tonal da peça. Diante da abertura harmônica da seção A – em suas chegadas à dominante – e da digressão tonal de B, a seção A' apresenta, como principal recurso de compensação e fechamento, a introdução de um trecho dramático de prolongação harmônica, que se dá em atraso com relação à chegada da linha superior na tônica. A principal ideia poética representada aqui é a invocação ao sol, numa culminância da relação de cumplicidade entre o poeta e a natureza, presente em todo o poema. É preciso, após duas estrofes apresentando cenários naturais melancólicos como imagens de um estado de alma, alçar-se ao alto com a energia de um esforço vigoroso, o que é realizado musicalmente de modo duplo: melodicamente, com a insistência no ré agudo em oitava; harmonicamente, com a elaboração de uma cadência defasada em relação à resolução da voz estrutural superior, na qual figura uma subida do baixo para alcançar a dominante. As correspondências entre texto e música revelam a presença de uma orientação estética na qual a hermenêutica musical do *Lied* implica numa unidade orgânica entre os seus diversos componentes. Aqui, essa hermenêutica musical visa explorar um tema essencialmente romântico, a analogia entre a natureza e a dimensão psicológica da persona poética, numa cumplicidade que se revela em modo de confiança no início da progressão poética e em apelo dramático ao final.

#### 4.1.2 *Canção*, Op. 30 nº 2

Em *Canção* Op. 30 nº 2, Nepomuceno utiliza-se mais uma vez de uma estruturação baseada num módulo harmônico repetido, com variações de figuração na parte do piano. Este tipo de modelo formal, que remete a um tema com variações barroco, também é empregado em *Mater dolorosa*, como referência estilística que reforça a leitura do poema em termos de um lamento. Em *Canção*, que totaliza 55 compassos, a progressão harmônica se caracteriza pelo caminho à dominante, como meio de criar uma sensação cíclica, obstinada. Cada iteração desse tema corresponde a

uma estrofe diferente, o que resulta numa forma estrófica modificada sobre um esquema harmônico obstinado. Em comparação a *Mater*, a estruturação formal conta com um elemento a mais de correspondência com o modelo barroco: a presença de um *maggiore*, isto é, uma seção central contrastante em que uma versão do tema é apresentada no modo maior, na tonalidade homônima. No poema de Fontoura Xavier (1856-1922), a progressão poética se constroi a partir de três estrofes que apresentam imagens onde cada um dos três elementos naturais apresentados é relacionado a um tesouro a ser encontrado.

Estrofe	Seção	Figuração pianística
Sondai a terra no seu ventre aflito Revolvei-lhe o recôndito tesouro; E envolto nas agruras do granito Encontrareis o ouro.	A (c. 1-14)	Duas vozes no grave, acordes fechados quebrados, em tercinas.
Sondai o mar... no seu profundo arcano Agita-se a gemer a vaga quérula; E fundo, bem no fundo do oceano, Encontrareis a pérola.	B (c.15-28)	Arpejos ondulantes amplos, em sextinas.
Sondai o céu... a noite o sobreleva De treva espessa que não há rompê-la; E fundo, bem no fundo dessa treva, Encontrareis a estrela.	C ( <i>maggiore</i> , c. 29-40)	Arpejos menos extensos, se mantém no registro agudo.
Sondai o coração... no paroxismo ou no transporte Entraí, mergulhador; E à tona ou bem no fundo desse abismo Encontrareis a dor.	D (c. 41-55)	Baixo oitavado seguido de acordes cheios, repetidos em sextinas.

TABELA 4.2: *Canção*, esquema formal.

No âmago do elemento mineral, encontra-se o ouro; no fundo do mar, acham-se as pérolas; e em meio à escuridão vasta do céu noturno, as estrelas. São imagens de teor alquímico, em que os elementos naturais apresentam uma instância simbólica de

depuração ou nobreza última. A espiritualidade ou vida da matéria bruta é enfatizada por meio de expressões afetivas atribuídas a esses elementos: o ventre da terra é aflito, há as “agruras do granito”, o mar agita-se e geme. Na última estrofe, apresenta-se a imagem final, da qual as três anteriores são metáforas preparatórias: o coração, em cujo âmago não se encontra senão a dor. Enquanto nas três primeiras estrofes as imagens se caracterizam pelo contraste entre uma dimensão de dificuldade, aflição ou obscuridade de cada um dos meios elementares e o brilho e a nobreza do que ali se pode encontrar, o mesmo não ocorre na estrofe final. Isto é, não encontraremos o resplandecer da alegria no fundo do coração, mas somente a dor. O tratamento das propriedades expressivas do piano encontra correspondência com a progressão poética: enquanto para as primeiras três estrofes são usados recursos de expressividade pictórica, sugestivos de cada ambiente natural mencionado, na última estrofe a expressividade é essencialmente afetiva. A primeira estrofe (c. 1-14) é acompanhada de uma figuração no piano a qual, em seu ritmo algo difícil, truncado, pelas pausas no início de cada grupo de tercinas, pode ser considerada sugestiva da dureza e imobilidade do elemento terrestre ou mineral. Na segunda (c. 15-28), as vagas do mar são retratadas por uma figuração arpejada ondulante, uma versão mais agitada da figuração da seção central de *Mater dolorosa*. Na terceira estrofe (c. 29-40), o modo passa para maior e o piano realiza arpejos de característica mais delicada, de registro menos abrangente e majoritariamente situada num registro agudo, textura geral adequada para uma alusão poética do céu e das estrelas. A presença de uma seção em modo maior, acrescida de um interlúdio de delicada sonoridade Lisztiana, reforça o impacto da volta ao modo menor, junto com a última estrofe. Aqui, o poema, que havia sido relativamente parnasiano até então, revela que as imagens poéticas das estrofes anteriores não eram somente um exercício de beleza material e formal, mas metáforas. Nepomuceno libera, no piano, toda a energia de um sentimento agitado, retratado pelos acordes de textura cheia, repetidos em quiálteras. A resolução harmônica e melódica na tônica só ocorre nesta última seção, quando a melodia se justapõe à realização do interlúdio.

1ª estrofe	c. 1-4	c. 5-10
	i(VI) / V / i 6+ / V ped_____	i(VI) / V <sup>6</sup> <sub>5</sub> / i(VI) / V <sup>6</sup> <sub>5</sub> / 6+ V7doV / V
1º interlúdio	c. 11-14	
	V7 do iv/ iv / V7 do V / V	
2ª estrofe	c. 15-18	19-24
	i(VI) / V6/ 6+ / V	I(VI) / ii <sub>2</sub> V <sub>6</sub> / I(VI) / ii <sub>2</sub> V <sub>6</sub> / VI V7doV / V
2º interlúdio	c. 25-28	
	V7 do iv/ iv / V7 do V / V	
3ª estrofe	c. 29-32	c. 33-36
	i(VI) / V / i(VI) / (ii V)doV V ped_____	IV6 / IV / V7doV / V7
3º interlúdio		
	V7do IV/ IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> / V7doV/ V	
4ª estrofe	c.41-44	c. 45-50
	i(VI) / V <sup>4</sup> <sub>3</sub> / i <sub>6</sub> iv / V	I(VI) / ii <sub>2</sub> V <sub>6</sub> / I(VI) / ii <sub>2</sub> V <sub>6</sub> / VI ii / V
4º “interlúdio” (final)	c. 51-55	
	V7 do iv/ iv ii / V7 / i //	

TABELA 4.3: progressão harmônica em cada seção de *Canção*.

A construção melódica, assim como a harmonia, se constitui por chegadas à dominante, de um modo que reforça a condução da progressão poética: para as três primeiras estrofes, a melodia da voz superior enfatiza o grau da dominante, como suspense para a resolução que só se dará na última estrofe.

Canto

Son - dai a ter - ra... no seu ven - tre/a

Piano

C

fli - to re - vol - vei-lhe/o re - côn - di-to te - sou ro; 3 &/en -

Pno.

C

vol - to nas a - gru - ras do gra - ni 3 - to 3

Pno.

9  
C  
en - con - tra - reis o ou - - ro.  
Pno.  
p  
cresc.  
f

FIGURA 4.15: seção A de *Canção*, incluindo o primeiro interlúdio instrumental (c. 1-14).

Há alterações no caminho do baixo em cada enunciação do bloco harmônico-temático. Na segunda estrofe, o baixo pedal nos dois primeiros compassos não é utilizado e no interlúdio, a melodia passa para o baixo.

15  
C  
Son - dai o mar...  
Pno.  
p  
f

FIGURA 4.16: c. 15-16 de *Canção*, início da segunda estrofe.

25  
C  
Pno.  
cresc.  
p

FIGURA 4.17: segundo interlúdio de *Canção*, com a melodia no baixo.

A estruturação cíclica enfatiza a recorrência do paralelismo motivico de bordadura, que caracteriza a harmonia e a melodia.

1 4  
B B B B  
i (VI) V i 6+ V

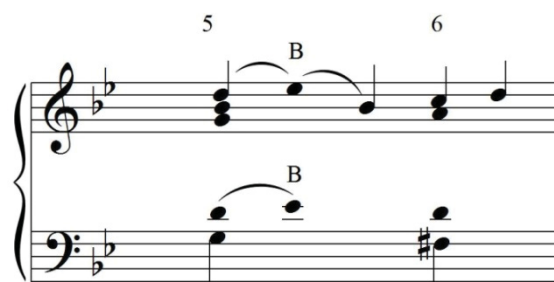


FIGURA 4.18: nível frontal, compassos 1-6, de *Canção*, destacando a presença da bordadura.

A bordadura é um elemento também presente no “*maggiore*”:

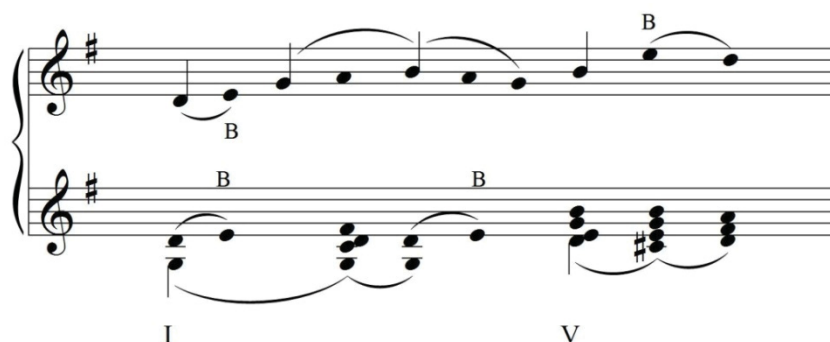


FIGURA 4.19: presença da bordadura na seção em modo maior de *Canção*.

É interessante notar a diferença da direção melódica no início da frase em maior, em relação ao que ocorre na primeira e segunda estrofes: o salto ascendente ré-sol, ao invés de ser compensado pela descida ao fá sustenido, segue subindo, percorrendo a progressão de terça sol-lá-si. Essa direção imediatamente ascendente, junto com o registro continuamente agudo dos arpejos (notas agudas também aparecem na figuração da segunda estrofe, mas como picos de uma figuração ondulante que abrange grave e agudo), é representativa do texto, que na terceira estrofe fala do céu e das estrelas. O salto reaparece no fim da frase e a melodia conclui no ré, assim como nas estrofes anteriores, porém uma oitava acima.



Figure 4.20 shows the conclusion of a vocal phrase in G major. The vocal line (C) consists of a half note G4. The piano accompaniment (Pno.) features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *p* and *sf*.

FIGURA 4.20: conclusão da frase da linha vocal na seção em Sol maior de *Canção*(c. 33-36).

A seção final vem não só para dar a resolução melódica e harmônica definitiva na tônica, mas para compensar essa mudança de registro; além disso, a parada da melodia no ré, quinto grau da escala, que finalizava a frase nas estrofes anteriores, é substituída pelo fás, num sinal de aproximação da chegada na tônica. A resolução na tônica exige a inserção de mais um fragmento melódico que ocorre um compasso após o começo do poslúdio pianístico.

Figure 4.21 shows the beginning of a piano introduction. The vocal line (C) starts with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a half note G4. The piano accompaniment (Pno.) features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

51

C

en - con - tra -

Pno.

*p* *cresc.*

53

C

reis a dor.

Pno.

*f* *ff* *fff*

6

FIGURA 4.21: compassos finais de *Canção* op. 30 nº 2.

Em *Canção*, assim como em *Coração triste*, é possível identificar que o tratamento do tema da natureza, ainda que em certa medida se dê com função de metáfora, se situa num âmbito que se desloca em direção à *Naturphilosophie*. Se os elementos são apresentados em função de uma realidade central a que se quer chegar, isto é, a dor do coração, ao mesmo tempo essa realidade se apresenta como algo não necessariamente transitório, determinado por uma causa específica passageira, como uma dor de amor não correspondido. Isto é, a dor do coração é apresentada como um aspecto arraigado, residente no cerne da presente condição da persona poética, que aqui representa a humanidade como um todo. Pois não é só ao seu coração que o poeta se refere, de modo que poderia sugerir causas individuais e contingentes; ao contrário, ele convida: “Sondai o coração...”, isto é, examina o teu coração e verás que ali, assim como no meu e nos demais, só encontrarás a dor. Mas se nos demais elementos podemos encontrar um cerne de nobreza ou beatitude, porque deveria ser diferente na

natureza humana? Que condição é esta em que se encontra a humanidade, ela será intransponível? Seria uma condição que remete àquela ideia de alienação em relação à natureza e a si mesmo, proposta pela filosofia mística romântica da natureza? Independente da medida em que se pode considerar plausível uma presença direta do sistema da Naturphilosophie em *Canção*, é bastante evidente a exposição do sofrimento humano em anteposição ao cosmos, restando saber se o contraste entre a dimensão humana e os demais elementos, além de uma função de metáfora, não poderia também ser vista como a própria causa dessa condição.

Nepomuceno estabelece, também neste exemplo, um grau de unidade entre música e texto que pode ser apreciado nos diversos níveis da composição: um módulo temático-harmônico ao modo de tema com variações arcaico é empregado como recurso poético sugerindo uma ideia cíclica, obstinada (e quiçá representativa, em seu arcaísmo, do teor arquetípico ou alquímico das imagens); padrões de figuração pianística se alternam de modo a retratar os ambientes mencionados no poema; uma bordadura de semitom caracteriza a melodia e a harmonia nas seções em modo menor e transforma-se numa segunda maior na seção em modo maior; a mudança da expressividade pictórica nas três primeiras estrofes para uma expressividade afetiva na última sinaliza a mudança da dimensão exterior para o interior humano; por último, a reiterada ênfase melódica e harmônica na dominante ao final das frases só é resolvida ao final. Essa resolução determina o final enfático da peça e ganha um sentido mais afirmativo à medida em que se dá após uma mudança de registro da melodia, no “*maggiore*”.

#### 4.2 O IDEAL DE MÚSICA SÉRIA

Um dos traços da cultura musical germânica de função importante no âmbito da conjuntura da República Musical foi o fato de ter sido associada com o valor da seriedade. Esse valor foi um dos componentes de base da orientação filosófica do Instituto Nacional de Música, o que se pode observar no discurso de seus principais líderes. Esse aspecto alia-se à devoção pelo repertório germânico, como realização dos ideais que guiavam a ação e o discurso dos agentes da República Musical. Tais ideais, caracterizados pela nota de neo-humanismo laico republicano, fundamentavam-se na importância de uma atividade musical que, por suas características de seriedade e profundidade espiritual, bem como de universalidade, deveria ser uma das bases para a formação e educação de uma sociedade civilizada. Essa música, em sua maior parte

retirada da função do culto religioso<sup>37</sup>, acaba emprestando para si ares de culto ou religião, como se pode depreender da passagem abaixo, contida em um dos relatórios de Miguéz sobre sua visita a instituições de ensino musical europeias:

Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo o mundo sabe. Os seus *Professoren* são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução. Ali há de tudo a aprender: organizações, programas, prática de ensino, ordem, disciplina, etc. (MIGUEZ, 1897, p. 30, APUD VERMES p. 5).

Se há algum exagero no relato, nem por isso se deve minimizar a visão que seu autor procurava transmitir, isto é, a ideia de alçar a música a um patamar mais alto que o do entretenimento, numa concepção que deveria constituir a norma das novas instituições de ensino. Neste âmbito, cabe destacar a importância da associação do ideal de música séria com a imagem veiculada da música alemã.

Applegate (1998) indica haver a possibilidade de se compreender a associação com valores de seriedade como um dos aspectos definidores do que veio a ser considerado o caráter nacional alemão em termos musicais. A autora parte do panorama histórico germânico moderno, mostrando a importância do valor de seriedade como fator capaz de atribuir credibilidade filosófica à atividade musical, para que desse modo pudesse haver a inserção da música em meios de produção intelectual, como a universidade. Pois as consequências das mudanças sociais ocorridas no início do século XIX, nos territórios germânicos, verificáveis no enfraquecimento e desmantelamento das instituições que compunham a teia social da antiga ordem, afetaram a atividade musical em sua natureza e organização. A visão da música como atividade séria, de relevância filosófica, além de ser um ideal artístico, teve também função no sentido de redefinir o posicionamento social da música em tempos de transição. De acordo com Applegate, apesar do papel do mecenato aristocrático ter sido ressaltado pela literatura como algo ativo até o início do século XX, a realidade é que as possibilidades de vínculos fixos de sustento para os músicos decaíram dramaticamente no começo do século XIX. Conforme a autora,

[...] quando se pensa menos em senhores de terra e mais nos príncipes governadores da miríade de territórios alemães, cujas muitas *Kapellen* eram mais importantes para a música do que os próprios nobres amantes da música, então é preciso reconhecer o declínio acentuado no número de cortes.

<sup>37</sup> Não se deve deixar de mencionar, contudo, a dedicação de Nepomuceno à música sacra, pautada pela observação de princípios definidos pela Igreja Católica para o decoro da música de função litúrgica. Cf. TEIXEIRA, 2019.

Desde 1803, quando o Sacro Império Romano começou o processo complexo de sua reorganização, até 1806, quando se extinguiu, o número de entidades soberanas grosso modo sob sua jurisdição diminuiu de várias centenas para apenas quarenta. (APPLEGATE, 1998, p. 282).

Neste panorama, em que os músicos se viram de repente alijados de suas antigas funções, ocorreu um deslocamento do foco da atividade musical, o qual culminaria numa aproximação com elites intelectuais liberais e com a universidade (APPLEGATE, 1998). Pois a emancipação da atividade musical não necessariamente se mostrou como vantagem, num primeiro momento, aos olhos de uma classe para a qual a ideia de um músico livre, sujeito às vicissitudes de um novo mercado autônomo, estranho tanto no que tange sua função social quanto em relação a suas leis de competitividade, era uma realidade desconhecida, talvez hostil. O novo mercado musical, redirecionado às salas de concerto e às edições de partitura, mostrava-se arriscado como única garantia de sustento pessoal. Aliás, de modo geral, conforme postula Applegate:

De fato, o mercado nunca foi um meio inteiramente efetivo de garantir a existência das realizações artísticas no Ocidente; ao invés disso, sua melhor operação se dava de modo conjunto com o estado e o patrocínio privado (1998, p. 286).

Assim, se a nova conjuntura se apresentava, por um lado, como possibilidade entusiasmante no sentido de promover o artista cosmopolita, desimpedido, aos moldes da mentalidade romântica, para aventurar-se em meio ao mundo, por outro, a fragilidade de uma vida entregue ao livre mercado impulsionou o músico a buscar uma aproximação com a *intelligentsia* burocrática e, por consequência, com o estado (1998, p. 286). O ideal de música absoluta, que veio a ser posteriormente identificado como uma concepção musical tipicamente germânica, ganhou mais força como parte de um processo onde a autonomia da música significou, em primeiro lugar, uma emancipação em relação a seu tradicional status associado às rotinas da corte e às funções litúrgicas. O novo status da música, caracterizado por uma ênfase bem maior em sua dimensão de atividade autônoma, teve de enfrentar desafios, não só quanto a seu sustento material, mas do ponto de vista de sua justificação filosófica. A ausência do ensino de música nas universidades, por exemplo, passou a representar um obstáculo, que só seria removido à medida em que se superasse a sua falta de prestígio filosófico e seu status enquanto atividade séria fosse promovido nos meios intelectuais.

Nessa mesma perspectiva, a preocupação persistente que percorre os escritos musicais da época, de que toda a iniciativa musical seria arrastada para a trivialidade e o mero entretenimento, representava não apenas uma ambivalência acerca do mercado e uma sensibilidade com relação às dúvidas de uma cultura letrada sobre a seriedade da música, mas uma ansiedade inevitável de status – uma dúvida difundida sobre a capacidade do músico de encontrar um lugar honrado e sustentável na ordem social. (APPLEGATE, 1998, p. 287).

Neste contexto, Applegate cita o caso do compositor e professor alemão Carl Friedrich Zelter (1758-1832), personagem histórica de papel influente como promotor do ideal de música séria na Alemanha. Zelter pode ser considerado um exemplo de como a mediação de determinados atores de influência foi importante para que o estado e a intelectualidade assimilassem a ideia de música séria e da importância da fundação de instituições que promovessem o seu cultivo. Para isso, governantes precisariam admitir que a promoção de uma prática e educação musical séria eram parte de suas atribuições enquanto administradores do estado. Zelter, que dirigiu uma associação de canto coral durante três décadas<sup>38</sup> e trocava correspondência regularmente com Goethe, foi bem sucedido ao influenciar as ações do rei da Prússia no processo de inclusão da música em seu programa de renovação cultural (APPLEGATE 1998, p. 293). Como eventual culminância de sua ação de mediação, Zelter foi nomeado membro honorário da Academia Real de Artes da Prússia e o primeiro professor de música da Universidade de Berlim. Trata-se de um momento histórico que ilustra o desenvolvimento de uma concepção da música e da educação musical a qual desloca seu foco de responsabilidade gradualmente para as mãos do estado, ao mesmo tempo em que se acentuam valores de seriedade. Pode-se observar no discurso de Zelter, por exemplo, a atitude de associar o valor da seriedade com gêneros musicais não operísticos. Segundo Applegate:

Apesar de Zelter evitar apontar culpados específicos pelo que ele considerava ser a superficialidade, a frivolidade e o diletantismo de muito da vida musical contemporânea, ele implicava enfaticamente que os governadores principescos dos estados alemães tinham negligenciado por muito tempo a música “séria” em favor do cultivo superficial e moralmente suspeito da ópera de corte. Ainda que o debate em nível europeu sobre a ópera e seus significados iria rapidamente conectar-se com os movimentos nacionalistas emergentes, Zelter excluiu completamente a ópera da categoria de música séria, preferindo focar suas energias em desenvolver tradições não operísticas nas terras de língua alemã. Ele estava preocupado, acima de tudo, com que a vida musical do futuro não estivesse confinada a uma alta cultura operística e imitações sem valor dessa cultura nas camadas sociais mais baixas. (1998, p. 292).

---

<sup>38</sup> À essa associação, a Singakademie, coube a tarefa de participar da apresentação da Paixão Segundo São Mateus de Bach, em 1829, sob regência do jovem Mendelssohn. (PLANTINGA, 1984, p. 111).

Zelter foi ainda compositor de inúmeros *Lieder*, a maioria com textos de Goethe (PLANTINGA, 1984, p. 112), no contexto da valorização do elemento folclórico característica da escola alemã do *Lied* da segunda metade do século dezoito.

Além das considerações acerca das conjunturas sociais em seus elementos materiais de determinação histórica, deve-se considerar o aspecto das ideias. A seriedade cada vez mais atribuída às artes e ao estudo filosófico e crítico dedicado às mesmas foi de fato um aspecto importante do conjunto de ideias que marcou a virada do século dezoito para o dezenove. Segundo Plantinga,

Para autores da época a estética era um assunto muito sério porque a arte de repente parecia mais importante do que nunca. Depois de uma corrosão sistemática das antigas bases da crença religiosa, feita por figuras influentes do século dezoito, a “razoabilidade” auto-confiante das doutrinas Iluministas oferecidas em troca proporcionaram um refúgio apenas temporário. (1984, p. 13).

Não é de se surpreender que neste contexto as artes e eventualmente a música passassem a ser valorizadas como novas ocupantes da vaga deixada em aberto após os ataques à religião. Ainda conforme Plantinga:

As devastações da revolução e da guerra entre 1780 e 1815 deixaram a comunidade intelectual europeia em confusão e desilusão consideráveis. Alguns, como Friedrich Schlegel e François Chateaubriand, se voltaram novamente à religião; nessa época, o movimento Wesleyano fez grandes avanços na Inglaterra. Para outros, especialmente na Alemanha, a arte assumiu o status de um tipo de religião secular; ela foi amplamente creditada com a capacidade de proporcionar acesso a um nível de realidade que transcendia os acidentes e restrições da existência ordinária de uma pessoa. (1984, p. 13).

A música viria, conforme o autor, a ocupar um lugar central nessas visões exaltadas do papel da arte e do artista. A revalorização da música de Bach, que pode ser vista por um lado como um recurso de consolidação da identidade Germânica, deve também ser compreendida à luz de relações entre seriedade, sacralidade e historicismo em música. A arte, que no Romantismo alemão passaria a cumprir papéis de metafísica e religião, teve na música uma manifestação privilegiada desta concepção (PLANTINGA, 1984, p. 14). A música de Bach, mais especificamente, recebeu particular atenção enquanto uma música portadora de propriedades transcendentais. Segundo Plantinga, “Em 1827, C. F. Zelter, professor de Mendelssohn e conselheiro musical de Goethe, a comparou [a revivificação de Bach] à revivificação de Shakespeare e de Calderón” (1984, p. 18). Ao



mesmo tempo, a música de Bach personificava aspirações estéticas dos românticos, tendo influenciado a sua música, em sua expressividade harmônica e contrapontística (1984, p. 20). Vê-se, portanto que, no Romantismo, a centralidade da arte e da música, e portanto os valores de seriedade que aí se desenvolvem, encontram-se associados com o caráter espiritual do domínio artístico. Algo que pode ser observado com particular intensidade na Alemanha e que permeia a obra de escritores como E. T. A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer.

No Brasil, o ideal de música séria promovido pelos agentes da República Musical também pode ser compreendido em conexão com as mudanças sociais que deslocam o eixo principal da atividade musical em direção a espaços de cultivo das artes numa perspectiva neohumanista laica. E também no contexto brasileiro, foi justamente a oposição em relação à ópera italiana que veio a configurar um dos pilares da afirmação do valor da seriedade para a música. Segundo Vidal, já é possível observar o início do processo de desvinculação da música de suas funções predominantemente ligadas ao serviço religioso ou de corte antes da transição para a república. Além disso, segundo o autor, sob o reinado de D. Pedro II, já se abriram as portas para a emergência da valorização da música absoluta germânica. Apesar do principal foco da atividade musical nos teatros ser a ópera italiana, o surgimento de iniciativas voltadas à promoção do repertório sinfônico pode ser vista, por exemplo, na atividade de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), fundador e regente da Sociedade Filarmônica, através da qual:

[...] se deu a primeira audição da Sexta Sinfonia de Beethoven no Brasil (1848) e, ao longo dos anos e até quase o fim do Império, a apresentação ao público carioca do repertório predominantemente germânico de obras de Carl Maria Von Weber (1786-1826), Pleyel, Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Frédéric Kalkbrenner (1785-1849), Chopin, Mendelssohn, Henri Hertz (1803-1888) e Wagner (a exemplo do que ocorria na Europa, em programas mistos e variados, de paráfrases, excertos e potpourris operísticos, variações e fantasias instrumentais, canções para voz e piano etc. (VIDAL, 2011, p. 103).

Tendo-se em conta não apenas a atuação da Sociedade Filarmônica de Francisco Manuel, mas também de sociedades musicais fundadas antes do advento da república, tais como o Club Mozart (1867) e Club Beethoven (1882) como ilustrativas desse panorama, é possível perceber que a introdução do repertório germânico não foi uma iniciativa repentina da República Musical, mas o que houve foi a intensificação da valorização desse repertório. Trata-se, segundo Vermes, de:



uma das manifestações desse final de século 19 do anseio por uma modernização, consequência de uma percepção de atraso do Brasil em comparação particularmente com os Estados Unidos e a França no âmbito político. Em termos musicais, essa modernização se traduz, por exemplo, no abandono da ópera italiana como modelo – cujo representante mais notório no Brasil era Antônio Carlos Gomes (1836-1896) – e a adoção da música romântica alemã e francesa como padrões. (2004, p. 1).

Como parte desse processo de intensificação, observou-se a atitude de repúdio, na fase de transição para a República, para com a cultura operística. É ilustrativa dessa atitude, por exemplo, a posição de José Viana da Mota, pianista português de quem Nepomuceno ficou próximo enquanto esteve na Alemanha. Viana da Mota via com bons olhos a primeira geração de professores do recém fundado Instituto Nacional de Música, depositando nela a esperança de que acabasse de vez com a “detestável escola italiana” (apud PEREIRA, 2007, p. 85). Também Leopoldo Miguéz externou sua visão sobre a superioridade da educação musical alemã por ocasião da elaboração de seus relatórios sobre o ensino musical na Europa. A respeito das conclusões formuladas por Miguéz, Vermes comenta:

A avaliação geral resulta, então, numa polarização: de um lado, os conservatórios alemães, a serem seguidos como modelo; de outro, os italianos, onde mesmo nos melhores casos – nos conservatórios de Milão, Florença e Nápoles – as coisas não dão certo. Porquê? Por que – segundo Miguez – a cultura italiana é decadente, diluiu-se e, ao tentar um resgate procurando seguir a trilha da arte francesa e alemã, superiores, selara de vez sua própria morte. (2004, p. 5).

É significativa, portanto, no contexto brasileiro do final do século XIX, a atividade de associações musicais como os *Clubs*, no sentido de promover o repertório clássico germânico como alternativa séria a uma cultura de frivolidade musical. Essa cultura, além da ópera, era composta pelo repertório pianístico de efeito, conforme relatado por críticos que Pereira cita, para dar um panorama da batalha travada pela música séria no Brasil:

O repertório a que se referem Luís Heitor e Kinsman Benjamin era o executado pelos virtuosos do piano que, vez por outra, aportavam no Rio de Janeiro, à cata de aplausos e gratificantes *borderaux*. Esse repertório seria alterado mais tarde graças à ação do pianista Alfredo Bevilacqua, que se tornaria o educador musical, atuando como professor ou intérprete, tomando posição contra os “filisteus”. (2007, p. 48).

Segundo Vidal, a atitude crítica da visão de intelectuais germanistas brasileiros como Tobias Barreto, permitiria uma adoção de princípios oriundos da cultura alemã que não

seria oposta à busca pelo caráter nacional. Pelo contrário, esse espírito crítico deveria orientar uma seleção de elementos que fossem ou universais ou de algum modo adequados ao contexto brasileiro. Algo que poderia ser comparado ao “hábito de Nepomuceno de efetuar uma seleção dos modelos europeus com que tomou contato, mais que aceitar e adotar uma ou outra de tais matizes dogmaticamente e in toto” (2011, p. 129). E que explicaria o “mecanismo por trás de seu ecletismo”.

Nepomuceno estaria preocupado em efetuar uma crítica desses modelos, para formar uma linguagem a partir de elementos universais que admirava e os quais desejava melhor compreender e assimilar, mais que imitar. (VIDAL, 2011, p. 129).

Este processo de transposição para o contexto local, de sistemas de ideias consideradas portadoras de progresso, coincidiu com projetos concretos de educação, como a substituição do antigo Conservatório Imperial pelo Instituto Nacional de Música. Neste caso específico, a imitação de modelos pendeu para o lado da valorização da música absoluta germânica como ideal de música séria, o que pode se perceber nos relatórios sobre a educação musical da Europa elaborados por Leopoldo Miguéz (VERMES, 2004). E no caso da formação pessoal de Nepomuceno, personagem de destaque no círculo da República Musical, deve-se lembrar da importância que tiveram, em meio à diversidade de correntes estéticas com as quais teve contato, a relação com o germanismo brasileiro e os seus estudos na Alemanha (VIDAL, 2011). E se essa influência se manifesta nos aspectos da estética e técnica musical, é também no campo especulativo, de visão de mundo, que se deve avaliar sua presença.

Consideram-se portanto, como base para a ligação de Nepomuceno com o ideal de música séria germânico, constatações históricas como a sua ligação com a “Escola de Recife” e seu período de estudos na Alemanha. Mas além disso, também toma-se como pressuposto a indicação, feita por Vidal, de que mesmo em seu período inicial de estudos musicais no Brasil, Nepomuceno teria desenvolvido um interesse por paradigmas musicais oriundos da música instrumental germânica, devido ao contato com os manuais de harmonia, contraponto e forma de sua época. E que essa sua orientação estética inicial viria a ser condizente com o ambiente musical de transição para a República, em sua valorização da música alemã, traduzindo-se em oportunidades de inserção no meio musical (2011, p. 119). A partir dessas constatações, o presente estudo acrescenta que o ideal de música séria pode ter se manifestado, na obra do

compositor, não só por meio da emulação direta de modelos românticos germânicos, mas também pelo uso criativo de paradigmas musicais como o contraponto, que teriam sido aplicados ao modo de tópicas. Através de um procedimento crítico, tal como apontado por Vidal, Nepomuceno escolhe certos modelos ou procedimentos musicais alusivos a determinadas tradições e os aplica à composição de canções, como forma de realizar uma transposição criativa do paradigma do *Lied* ao contexto brasileiro.

#### 4.2.1 *Ora dize-me a verdade*, Op. 12 N° 1

Em *Ora dize-me a verdade*, ao mesmo tempo em que preserva certo caráter modinheiro trazido pelo próprio idioma (PIGNATARI, 2009) e por traços melódicos tais como a valorização dos semitons presentes na escala menor, Nepomuceno lança mão de recursos de ambientação sonora e estruturação que distanciam o tratamento da temática amorosa do paradigma popular ou de salão. Sua leitura se situa num âmbito de seriedade e erudição propiciado por meio de alusões estilísticas que podem ser compreendidas à luz de uma conjunção de valores estéticos que manifestam ao mesmo tempo os valores do historicismo e da seriedade em música. Pois cabe lembrar que o incremento da atribuição de valores de seriedade na música durante o Romantismo alemão encontra-se de certo modo imbricado ao aspecto do historicismo, o qual se manifestou de modo particularmente visível na revivescência da música de Bach. A relevância do historicismo na obra de compositores românticos também se manifesta através do que Vaillancourt (2015) denomina de “sublime histórico” e ainda no “estilo de cavalaria” (BELLMAN, 1995; DICKENSHEETS, 2012), tópicas presentes na obra de Brahms e Schumann. De acordo com Dickensheets, uma das tópicas relevantes do Romantismo é o estilo arcaico, também identificada por Ratner em seu trabalho sobre a música do Romantismo. Geralmente incluem estilos que podem ser reconhecidos por sua qualidade antiga, tanto em termos cortesãos quanto religiosos. Além do estilo de cavalaria, importante no Romantismo devido a sua função de evocar um ambiente medieval, há outros estilos que fazem referência a tradições musicais arcaicas:

Estilos arcaizantes comuns incluem o *Stile Antico* (caracterizado por numerosas notas longas, suspensões e pontos de imitação) e evocações românticas do Barroco, incluindo passagens em fugato ao modo de Bach, dissonâncias altamente controladas, ritmos barrocos propulsores e ocasionalmente danças apresentadas num estilo claramente barroco. (DICKENSHEETS, 2012, p. 124).

No caso de Nepomuceno, pode-se citar a Suíte Antiga para piano como exemplo do historicismo ou estilo antigo aplicado à música instrumental. Vidal descreve a assimilação de estilos arcaicos na Suíte:

O aspecto principal da suíte é, portanto, seu *historicismo*, definido por Frisch como uma atitude de reconhecimento “da tradição e do passado, mas através da perspectiva e das técnicas do presente”. Se o historicismo significou para os compositores do séc. XIX a estilização romântica das peças, por outro significou também a possibilidade de tomar livremente emprestado de diversos momentos da história da música. (2011, p. 276).

A peça compõe-se de diferentes momentos de revisão estilística:

...um prelúdio polifônico/bachiano, mas investido de certa turbulência – *Leidenschaftlichkeit* – romântica; seguido de um par de minuetos (I e II, *maggiore/minore*), a inspiração clássica do primeiro sendo transfigurada na escrita plena (oitavas, acordes, dinâmica e espectro sonoro amplos) do segundo; depois uma ária onde o compositor volta ao universo barroco (mas lançando mão, na versão para cordas, de técnicas de orquestração nitidamente brahmsianas, ponto que assinala um desvio importante do modelo de Grieg); e finalmente um *Rigaudon* (dança francesa antiga) cujas duas seções principais invertem a relação maior/menor dos minuetos, determinando assim uma variação de caráter (impetuoso/tranquilo) ao longo do movimento. (2011, p. 277).

No contexto do historicismo e de tópicas arcaizantes, é natural que haja uma identificação entre a música de igreja e uma ideia geral de estilo arcaico, uma vez que à música sacra sempre estiveram associados valores de gravidade, solenidade e decoro. A conexão entre valores de erudição, seriedade e a música religiosa pode ser vista como algo que remonta à tópica clássica do *estilo estrito*, ou *estilo erudito*. Este estilo lança mão de recursos tradicionalmente associados à música de igreja, com ênfase em técnicas de contraponto mais reguladas em comparação ao estilo livre. Conforme Koch (apud RATNER p. 23):

O estilo estrito, também chamado o estilo regrado ou estilo fugal,... se distingue do estilo livre principalmente

1. Por uma condução séria da melodia, usando poucas elaborações. A melodia retém seu caráter sério em parte através de progressões restritas que não permitem ornamentação e quebra da melodia em fragmentos menores,...e em parte através da observação estrita ao sujeito principal e figuras derivadas dele.
2. Através do uso frequente de dissonâncias controladas (suspensões)...

3. Através do fato de que o sujeito principal nunca é abandonado, uma vez que é ouvido em uma voz ou outra; isso assegura que cada voz participa do caráter de uma parte principal e compartilha diretamente da expressão do sentimento da peça.

Devido a essas características, o estilo estrito convém melhor à música de igreja... a fuga é o produto principal deste estilo...

E ainda um elemento a ser considerado no contexto da releitura romântica de estilos arcaicos é a cadência plagal, recurso harmônico alusivo da sacralidade de estilos antigos.<sup>39</sup>

Pode ser levada em conta, neste contexto, a ligação de Nepomuceno com a música litúrgica, o que tornava o compositor familiarizado com paradigmas e técnicas tradicionalmente associados ao estilo sério da música sacra, como o contraponto, a música coral e a música para órgão.<sup>40</sup> A partir da avaliação de Vidal sobre a Suíte Antiga, bem como da influência exercida pela vertente musical germânica romântica sobre a formação de Nepomuceno pode-se postular que o estilo arcaico tenha se manifestado em sua obra não somente num historicismo de referência direta, mas como elemento recebido no contexto de uma assimilação romântica. No caso de *Ora dize-me a verdade*, certos traços de alusão arcaica aparecem em meio ao estilo claramente romântico. O ritmo propulsor contínuo da figuração pianística, a textura em camadas, a austeridade da linha melódica, uso de semicadência com suspensão e finalmente a ênfase na subdominante ao final, são elementos que se podem considerar como alusões estilísticas de sabor arcaico. É possível compreender essas referências no contexto da projeção de um estilo em que a valorização do contraponto une-se à rejeição de elementos que possam ser tidos como supérfluos ou meramente de efeito.

*Ora dize-me a verdade* é uma canção de 36 compassos sobre poema de João de Deus (1830-1896), cuja forma ABA' se dá num contexto tonal praticamente diatônico, com uma única sugestão de mudança de centro tonal na seção B, que não chega a ser confirmada.

<sup>39</sup> Meyer (1996, p. 288) afirma que essa alusão ao estilo sacro pode ser a explicação do interesse dos românticos pela cadência plagal, quando se considera sua relativa ausência no período clássico.

<sup>40</sup> Nepomuceno estudou órgão na Alemanha com o *Kapellmeister* Arno Kleffel e na França com Alexandre Guilmant.

ESTROFE	SEÇÃO	TONALIDADE
<p>Ora dize-me a verdade          Tu já sentiste por mim          Uma sombra de saudade,          De amor, de ciúme, enfim</p> <p>Uma impressão que indicasse          Haver em teu coração          Fibra, corda que vibrasse          À minha recordação?</p>	<p>A          (c. 1-16)</p>	<p>Tônica (Fá menor).          (I – V)</p>
<p>Parece, mas o contrário;          Sim, o que devo supor          É deserto e solitário          O teu coração de amor.</p>	<p>B          (c. 17-26)</p>	<p>Tonicização passageira          do VI (Réb), volta para          a dominante principal.</p>
<p>Não digo por outro; invejo          Talvez a sorte de alguém,          Mas o que eu sei, o que eu vejo,          É que não me queres bem.</p>	<p>A'          (c. 26-36)</p>	<p>Tônica.          (I – I)</p>

TABELA 4.4: *Ora dize-me a verdade*, correspondência entre estrofes e seções musicais.

Pignatari (2009, p. 75) destaca a autonomia musical da introdução do piano nesta canção, comparando-a a um prelúdio instrumental. Autonomia que deriva da consistência do padrão de figuração em seu movimento contínuo, perfazendo a harmonia numa disposição intervalar característica, a qual subdivide a configuração textural dos arpejos em dois segmentos de registro. A extensão do desenho arpejado inicial compreende uma décima, dentro da qual a terça entre as notas mais agudas estabelece uma distância em relação às notas mais graves da figuração, o que sugere a sua divisão em mais de uma voz.

The image shows a musical score for the song "Ora dize-me a verdade". It consists of two staves: "Canto" (Vocal) and "Piano". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics "O - ra di - ze - mea ver da - de tu já sen - tis - te por mim u - ma" are written below the vocal staff.

FIGURA 4.22: *Ora dize-me a verdade*, início da linha do canto.

The image displays two musical staves illustrating the verticalized intervals from the piano accompaniment. The top staff shows a sequence of notes and rests, representing the intervallic structure. The bottom staff shows the same intervals represented as vertical stacks of notes, highlighting the harmonic relationships.

FIGURA 4.23: *Ora dize-me a verdade*, visualização verticalizada dos intervalos usados na figuração do piano.

Isso remete a uma configuração textural bastante presente em Brahms: posicionar as vozes superiores em terças, com um dobramento de oitava imediatamente abaixo dessa terça. A formação, opção de Brahms para harmonizar e dobrar a melodia da voz mais aguda em muitos casos, é às vezes elaborada ritmicamente, mantendo a característica de valorizar terças intercaladas com intervalos mais amplos (de sexta ou oitava).

**Più Adagio**

Piano

*pp sempre ma molto espressivo*

*poco a poco in tempo*

*pp*

Piano

FIGURA 4.24: exemplos de configurações de terças separadas em peças para piano de Brahms: *Oppi* 117, 76 e 116.



A homogeneidade na figuração do piano determina o caráter da canção, dotando-a de unidade estilística e expressiva. O padrão de figuração consistente e repetitivo é representativo da tendência romântica de atribuir valor motivico a padrões de figuração contínuos, como mote para criar peças para piano características. A exploração quase inteiramente diatônica do modo menor, combinada com a regularidade processional do ritmo harmônico, resulta num estilo austero, em que a sensação de movimento é contínua, sem contrastes dramáticos de dinâmica nem alterações repentinas no fluxo direcional da progressão harmônica. A linha vocal e a mão direita do piano entrecruzam-se de modo que uma parte ora dá continuidade, ora complementa a outra. A redução abaixo apresenta uma visualização da relação entre o canto e o piano, marcada pela exploração do movimento contrário e por cruzamentos em que a mão direita se encontra ora abaixo do canto, ora acima e por vezes antecipando notas suas.



FIGURA 4.25: *Ora dize-me a verdade*, visualização da relação intervalar entre linhas do canto e piano nos compassos 9 e 10.

Do ponto de vista da linha melódica vocal, se observa o estabelecimento de uma ambientação sugestiva de sentimentos dolorosos, o que inclui o emprego de intervalos de quarta aumentada, sétima diminuta e segundas menores. No modo menor, esse tipo de tratamento melódico é reforçado pelos semitons presentes entre o quinto e sexto grau e entre o segundo e terceiro, traço melódico que por sua vez alude ao universo da canção popular. Trata-se, segundo Pignatari, de “uma herança da ópera italiana que surge com frequência na modinha luso-brasileira para caracterizar o lamento doloroso. Temos um exemplo na modinha anônima *Hei de amar-te até morrer!*” (2009, p. 110). O motivo inicial encerra duas dimensões simultâneas, a dos saltos dissonantes e as aproximações melódicas por bordaduras de semitom. Os saltos são decorrentes de acordes de sétima diminuta ou de nona da dominante no modo

menor, e os intervallos de semitom articulam as mudanças de acorde. Assim, é possível distinguir aí uma *melodia composta* conforme perspectiva Schenkeriana:



FIGURA 4.26: *Ora dize-me a verdade*, dois trechos diferentes da linha vocal.



FIGURA 4.27: desdobramento de intervallos no contexto da melodia composta e redução harmônica, compassos 8 a 12 de *Ora dize-me a verdade*.

Observa-se uma conexão entre a figuração do piano e a melodia vocal, através dos cruzamentos e da valorização do intervalo de semitom entre o sol e o láb, presente no canto e nas colcheias do piano. Este caráter de densidade contrapontística, escondido sob uma aparência de textura homofônica, juntamente com a carga semântica dolorosa trazida pelo contorno melódico e o modo menor, pode ser considerado um primeiro elemento importante da leitura musical que Nepomuceno dá ao poema. Ao evitar o tratamento ligeiro da temática amorosa nesta canção, Nepomuceno opta pelo tom de tristeza grave e afirma assim a sua visão a respeito da seriedade, da densidade psicológica que a música é capaz de associar a um texto poético. Neste contexto de conexão entre música e texto, os elementos de alusão arcaica (ritmo contínuo ao modo barroco, semicadências ornamentadas com suspensões, textura em camadas) aparecem como referências sutis que incrementam o ambiente sentimental deste *Lied* brasileiro.

A homogeneidade na figuração pianística garante uma unidade estilística à primeira seção da canção que torna mais significativo o contraste de textura da segunda parte (c. 17-20). Elevada a um registro mais agudo, rarefeito, empregando uma nota sustentada num baixo não muito grave, a textura da segunda seção reforça a articulação entre momentos diferentes da progressão poética, que é compreendida no presente estudo como sendo dividida em três momentos principais. A primeira etapa compreende a primeira e a segunda estrofe e seu sentido geral é de indagação: o poeta pergunta se há, por parte da sua amada, qualquer sentimento que corresponda aos seus. A terceira estrofe introduz uma primeira dimensão de resposta aos questionamentos, o que pode ser visto como uma segunda etapa da progressão poética. Nessa resposta, o poeta constata a inexistência de sentimentos no coração da amada e o compara a um deserto. Na terceira etapa, o poeta compreende que é apenas com relação a ele que esse coração é indiferente, o que é afirmado somente na última estrofe. O poeta pede a verdade no primeiro verso e a resolução vem após uma etapa da progressão na qual se tinha impressão que a resposta já havia sido dada, daí a importância da última estrofe. Nepomuceno revela, com sua música, o potencial de riqueza psicológica do poema.

As duas primeiras estrofes, que compõem a primeira etapa da progressão poética, encontram-se agrupadas numa mesma seção. A seção A se constitui de uma introdução do piano seguida de um período de 8 compassos. Cada frase corresponde a uma estrofe e cada segmento da frase a dois versos, sendo a única adaptação a de que a palavra *enfim* é deslocada para iniciar a segunda frase, como se desse início à segunda estrofe. O encaminhamento das frases à dominante é um traço de destaque na

estruturação harmônica da seção A e condiz com o teor de questionamento das duas primeiras estrofes. No compasso 16, o final da seção A é marcado por uma semicadência alcançada após uma sequência harmônica, como na introdução, mas agora com a presença do canto e textura mais encorpada, com acordes no piano para harmonizar e dobrar a ornamentação da resolução melódica sobre a terça do acorde dominante.

1ª ESTROFE (c. 9-12)	...uma sombra de saudade, de amor, de ciúme, IV6____(II7) V
2ª ESTROFE (c. 13-16)	...fibra, corda que vibrasse à minha recordação? VI II7____(II <sup>6</sup> <sub>5</sub> ) V <sup>6</sup> / <sub>4</sub> <sup>5</sup> / <sub>3</sub>

TABELA 4.5: texto e harmonia na finalização da primeira e segunda estrofes de *Ora dize-me a verdade*.

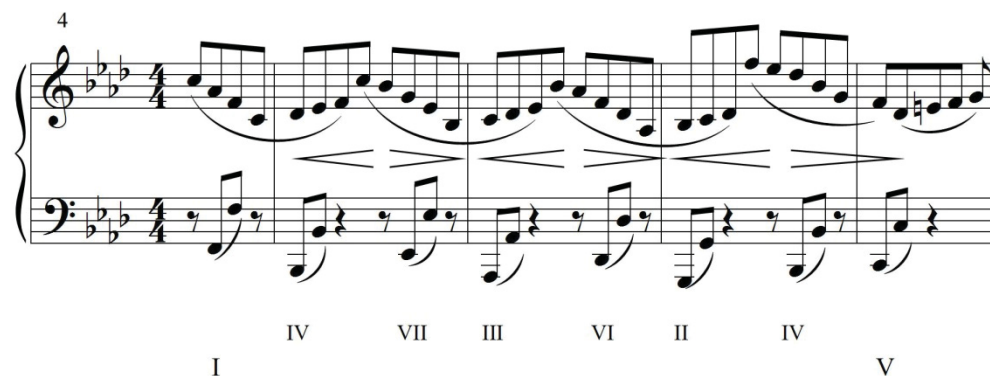


FIGURA 4.28: encaminhamento à dominante, na introdução de *Ora dize-me a verdade*.

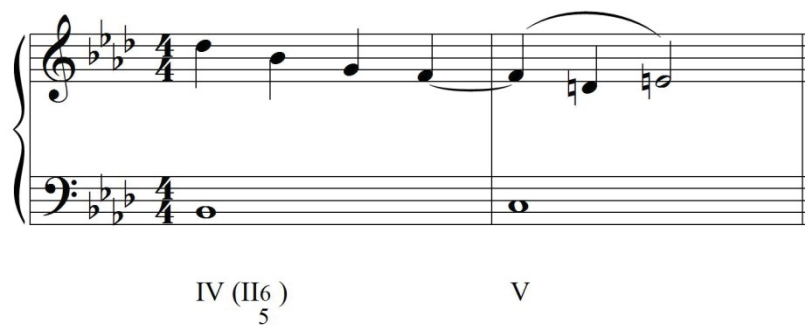


FIGURA 4.29: simplificação contrapontística hipotética da semicadência dos compassos 7-8.

Canto

O - ra di - ze - mea ver da - de tu já sen - tis - te por mim u - ma

Piano

*p*

11

C

som - bra de sau - da - de, dea - mor, de ci - ú - me, en - fim u - maim - press - são que/in - di -

Pno.

Figure 4.30 shows the first period of the song "Ora dize-me a verdade". It consists of a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts at measure 14 and features a five-measure phrase "cas-se ha-ver em teu co-ra-ção fí-bra, cor-da que vi-bras-se" followed by a triplet "à mi-nha re-cor-da-ção?" marked "retardando". The piano accompaniment provides harmonic support with arpeggiated figures and sustained chords.

FIGURA 4.30: primeiro período de *Ora dize-me a verdade*, correspondente à primeira estrofe.

As chegadas na dominante marcam momentos relevantes da articulação formal da canção: a introdução, a semicadência que conclui a seção A (c. 16), o final da seção B e na prolongação da dominante realizada pela passagem em oitavas dos compassos 21 a 26. Essa valorização das chegadas à dominante tem uma função dupla em *Ora dize-me a verdade*: oportunizar a alusão estilística de sabor arcaico nas resoluções de suspensão melódica associadas à semicadência; e propiciar uma correspondência hermenêutica entre a música e o texto, à medida em que dá ênfase na atitude de indagação que predomina na primeira etapa da progressão poética.

Figure 4.31 shows the second period of the song. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line starts at measure 18 and includes the lyrics "Pa - re - ce" and "mas o con - trá - ri - o,". The piano accompaniment includes markings "ligando sempre" and "cresc." (crescendo), indicating a dynamic increase and melodic connection.

The image displays three systems of musical notation for the song "Ora dize-me a verdade". Each system consists of a vocal line (labeled 'C') and a piano accompaniment (labeled 'Pno.'). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C).

**System 1:** The vocal line begins with the lyrics "sim, o que de - vo su - por:". The piano accompaniment features a complex, arpeggiated texture in the right hand and a more stable bass line.

**System 2:** The vocal line continues with "é de - ser - to e so - li - tá - rio - o". The piano accompaniment maintains its arpeggiated pattern in the right hand and provides harmonic support in the left hand.

**System 3:** The vocal line concludes with "o te co - ra - ção dea mor". The piano accompaniment continues with the same arpeggiated texture, ending on a sustained chord.

FIGURA 4.31: seção B de *Ora dize-me a verdade*.

A seção B acompanha a terceira estrofe, na segunda fase da progressão poética, em que o poeta expressa, com a frase *parece mas o contrário*,... a aparência de começar a conhecer a resposta para suas perguntas. A melodia, entrecortada por pausas, é usada



por Nepomuceno de modo a manter o tom de suspense para esta etapa da progressão poética. Além disso, colabora diretamente com essa sensação de indefinição, o caminho harmônico trilhado nesta seção intermediária. A partir do compasso 17, o baixo sai da tônica, passa pela medianta, onde estabelece momentaneamente uma sonoridade de baixo pedal. Em seguida (c. 18), ocorre uma tonicização passageira do acorde da submediante (Réb). Entretanto, por trás de uma aparência de modulação para a região da submediante, a seção central, ao mesmo tempo em que introduz um sentido de digressão harmônica, se revela como elaboração de um novo encaminhamento à dominante principal (ênfático, nos compassos 19-20, por meio de uma dominante aplicada), perpetuando o sentido de suspensão da resolução e preparando a volta à seção B. Assim, do ponto de vista linear estrutural, as seções A e B, apesar do contraste textural e harmônico, integram um único movimento rumo à dominante e sua prolongação. A relação entre a digressão tonal aparente e sua função estrutural de prolongação pode ser considerada simbólica se levamos em conta a correspondência hermenêutica com a progressão poética: assim como a terceira estrofe traz uma conjectura sobre a resposta, esta só será trazida numa terceira etapa (quarta estrofe). Cabe acrescentar que internamente, a seção B é marcada por duas passagens pela dominante: nos compassos 18 a 20, como culminância do trecho harmonicamente indefinido; e nos compassos 25 e 26, na prolongação dessa dominante, por meio de oitavas que arpejam acordes de sétima diminuta, sexta napolitana e sexta aumentada invertido (c. 21 a 26).



FIGURA 4.32: nível frontal, seção central de *Ora dize-me a verdade*.



As chegadas na dominante se manifestam, portanto, em dois níveis: no plano de frente, apresentam valor de correspondência semântica com o teor indagativo das duas primeiras estrofes; e o nível intermediário prolonga, de modo subjacente, o sentido de questionamento até a volta da seção A com a chegada da última estrofe. Mas o caminho harmônico também encontra sua razão de ser enquanto apoio da trajetória linear da voz superior. Desde a entrada do canto o *láb* é valorizado, primeiro como terça do acorde da tônica (c. 8) e depois como fundamental do acorde de *láb* (III), durante a sequência harmônica dos compassos 13-15. Os arpejos e saltos consonantes permitem a divisão da melodia do canto em uma voz superior e outra interna. Antes de fazer a resolução do *fá* no *min* da harmonia dominante, a linha do canto salta do *láb* ao *fá* (c. 16) e depois recupera a ligação linear com o *sol*, que pode ser considerado a verdadeira progressão depois do *láb* do primeiro tempo do compasso. Assim, o *fá*, que é um arpejo do acorde de quarta e sexta, pode ser considerado uma voz interna. Desse modo, o *sol* (2) seria o ponto de chegada da voz superior, na chegada à dominante, numa interpretação analítica em conformidade com o modelo Schenkeriano de interrupção.

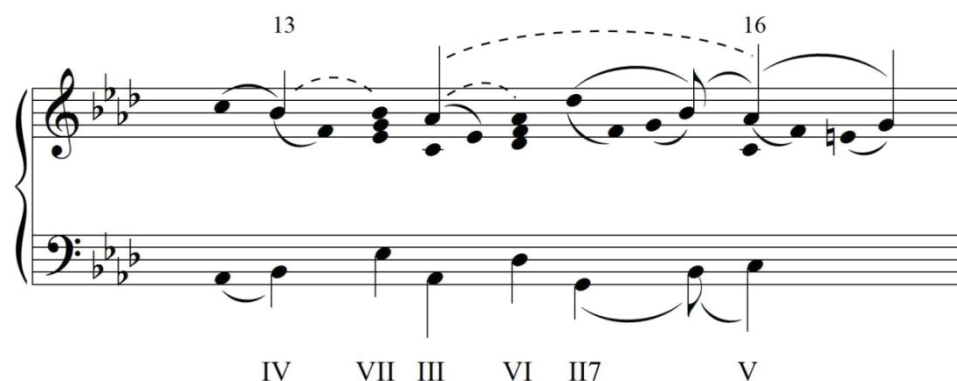


FIGURA 4.33: redução de plano de frente dos compassos 11-16 de *Ora dize-me a verdade*.

Através de uma redução harmônica dos compassos 11 a 16, a figura 4.33 mostra a voz estrutural superior, em sua prolongação do *láb* e subsequente progressão para o *sol* na semicadência. As ligaduras indicam saltos consonantes dentro de uma mesma harmonia bem como progressões do baixo. O *réb* agudo sobre o *sol* do baixo (marcado com II7) foi considerado um salto ou arpejo em relação ao *sib*, esse uma bordadura que volta para o *láb*. Na perspectiva de uma análise estrutural, esse movimento cadencial sobre o *III*

constitui um prolongamento harmônico subordinado à progressão primordial, que se encaminha para uma interrupção na dominante – a qual corresponde à conotação interrogativa do primeiro estágio da progressão poética. É como se uma semicadência de proporções estruturais, reafirmada e prolongada, delimitasse todo um primeiro momento, o qual se resolve com a retomada da linha fundamental a partir da volta da seção A'. A interrupção na dominante parece ser aqui o evento harmônico mais importante, em relação ao qual os demais procedimentos de prolongação harmônica ou contrapontística, até o compasso 26, estão orientados.

Na seção A', uma volta modificada da primeira parte, é relevante destacar que em comparação à primeira seção, há uma ênfase maior na tônica, não só na conclusão, mas na delimitação interna das frases. Isso pode ser visto no modo com que a progressão de terça na linha superior (análoga à dos compassos 10-14) é realizada. Aqui, a prolongação do dó na voz superior é realizada por meio de uma cadência autêntica na tônica (c. 28-30):

FIGURA 4.34: nível de frente, seção A' de *Ora dize-me a verdade* (c. 28-36).

Essa maior ênfase na tônica, a partir da retomada da linha fundamental, sinaliza que a peça se encaminha para a sua resolução final, conjuntamente com a resolução da progressão poética. Do ponto de vista da hermenêutica poética, a afirmação da tônica corresponde à etapa final da progressão, em que finalmente o poeta revela conhecer a ausência de sentimentos da parte amada. Trata-se da resolução final para um estado de dúvida que permeia a canção nas seções A e B, em seu caminho à dominante. A ornamentação da tônica final com uma harmonia subdominante tonicizada, além de um

procedimento alusivo ao estilo arcaico, é mais uma expressão dessa ênfase final na tônica. Além disso, a resolução melódica dos compassos finais, em que o láb bemol salta para o min, ao mesmo tempo em que configura uma substituição (de um sol, na descida láb-sol-fá), em termos lineares schenkerianos, também pede consideração para seu valor expressivo enquanto representação musical de dor.

The image shows a musical score for the final measures of the song "Ora dize-me a verdade". The score is written for voice (C) and piano (Pno.). The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics "o que/euve - jo é que me não que - res". The piano accompaniment includes a "rall." marking and a "bem." marking. The score ends with a double bar line.

FIGURA 4.35: compassos finais de *Ora dize-me a verdade*.

O gráfico da estrutura completa da canção identifica a função prolongadora, ornamental, da seção central em relação às duas seções externas.



FIGURA 4.36: redução de nível intermediário de *Ora dize-me a verdade*.

### 4.3 O VOLKSLIED

A presença de paradigmas ligados à música folclórica é um elemento relevante na concepção da canção de câmara romântica. Muito do que define os traços do *Lied* germânico emerge de uma tendência da literatura alemã do final do século dezoito (expressa por intelectuais como Herder e Goethe), no sentido de se voltar a raízes folclóricas. Mas esse aspecto se mostra como elemento de complexidade, à medida em que a canção de câmara dos compositores românticos logo se distancia, em sua elaboração harmônica e poética de modo geral, dos modelos de canção folclóricos. Devido a essa complexidade do *Lied* enquanto gênero em grande parte inspirado em raízes folclóricas, mas ao mesmo tempo como produto elaborado e intelectualizado, torna-se relevante distinguir aí o jogo entre os conceitos de *Volkslied* e *Kunstlied*. A dinâmica entre esses conceitos é abordada por Coelho de Souza como ponto de comparação entre Brahms e Nepomuceno, no contexto do tratamento artístico dado pelo compositor brasileiro à canção. Acerca da distinção desses dois paradigmas de canção, o autor explica: “O primeiro está ligado à tradição do *Lied* folclórico (que em Brahms se confunde com a canção popular urbana) e o segundo é a canção como obra de arte no universo erudito” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 42). Em Brahms, a distinção entre canção erudita e popular assumiu um cunho estético que, como afirma Loges (2012), desafiava a concepção corrente segundo a qual a categoria de música folclórica se definia pela ausência de autoria individual. Conforme Loges, estar em contato com fontes populares ou folclóricas através de uma dupla atividade – a pesquisa e arranjos

por um lado e a composição original inspirada nesta pesquisa por outro – representava para Brahms uma fonte de renovação e inspiração. Assim, a categoria de *Volkslied* para Brahms podia incluir tanto arranjos de melodias pré-existentes quanto melodias originais procurando reproduzir o estilo singelo da música anônima. Esta dupla possibilidade de canção de vertente popular faz surgir uma terceira categoria de *Lied*, o *Volkstümlich*, ou seja, canções originais compostas à maneira dos cantos populares (LOGES 2012; LUIZ ANTÔNIO BARRETO apud VIDAL, 2011). Além disso, a atitude romântica com relação ao folclore expressa-se, em Brahms, através de critérios de levantamento e seleção de repertório que se confundem muitas vezes com seus critérios estéticos musicais pessoais e de idealização do passado através da valorização seletiva de certos aspectos. Conforme Loges, Brahms tendia a preferir certas coleções em detrimento de outras, e escolher melodias para seus arranjos que apresentassem certas características recorrentes (como o modo menor, traços de modalismo, austeridade do contorno melódico, relação silábica entre texto e melodia). Em resumo, a atividade do Brahms pesquisador era muito interligada com o Brahms compositor, o que pode sugerir que, mesmo sendo clara a distinção entre melodia popular e composição artística dirigida à sala de concerto (a partir da segunda metade do século XIX, o lugar de honra do *Lied* enquanto repertório de recital já se tornava consolidado), esta segunda categoria tendia a absorver a primeira.

Tomando o caso de Brahms como exemplo, cabe observar que esse aspecto do *Lied* conferiu-lhe destaque no arcabouço de movimentos nacionalistas, inclusive no Brasil. Numa passagem em que reafirma a categorização da obra de Nepomuceno enquanto precursora, Mário de Andrade inclui o *Lied* germânico no rol de experiências musicais de cunho nacionalista:

Mas, em compensação, o exemplo da Alemanha pesava enormemente ao lado do russo; e já então, além da nacionalização definitiva do lied com Schubert e Schumann, a música sistematicamente tradicionalista e mesmo voluntariamente nacionalista de Brahms e especialmente de Wagner, estava quase agressivamente, quase hitleristamente firmando a consciência musical germânica, sempre tendo por base o lied nacional. Esta nacionalização por meio da temática popular foi o que tentaram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira. (1941, p. 30).

Coelho de Souza afirma que, à mesma medida em que Nepomuceno tinha interesse pela pesquisa do folclore brasileiro, era ciente da distinção entre canção folclórica e canção de cunho artístico erudito.

É certo que Nepomuceno estava ciente dessa diferença. É certo também que ele nutria um similar interesse pelo folclore brasileiro. Há notícias de que Nepomuceno coletou mais de uma centena de canções folclóricas ao longo de sua vida, mas, ao contrário de Brahms, não se interessou em fazer arranjos delas. (2010, p. 42).

O ponto a ser destacado pelo autor é que o modelo de *Volkslied* foi realizado nas canções de Nepomuceno no contexto da assimilação de modelos europeus de canção de câmara, ainda que diversas canções em português conservem “características expressivas na melodia e na harmonia que possam nos fazer lembrar, ainda que vagamente, do estilo das canções populares brasileiras” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 43). Ainda segundo o autor:

[...] o projeto do cancioneiro de Nepomuceno teria sido baseado na transposição para o Brasil de modelos europeus do Lied alemão e a também da Mélodie francesa, mesmo quando buscou inspiração em fontes populares brasileiras, uma vez que esse paradigma teria sido absorvido através do modelo das canções de Brahms. (2010, p. 42).

Nesse contexto, Pignatari equilibra a percepção do elemento nacional nas canções de Nepomuceno, mesmo tendo enfatizado a importância da língua portuguesa como fator de musicalidade brasileira:

Nepomuceno nacionaliza a música utilizando sistematicamente textos em português em suas canções, e nesse exercício vai flexionando as tradições musicais europeias e cria o primeiro cancioneiro erudito. (2009, p. 17).

Ambos os autores mostram-se em consenso quanto ao fato da presença do popular ou folclórico se dar pela via do paradigma da canção de câmara erudita europeia. Pignatari sumariza:

A abordagem de Nepomuceno não se alinha a esse folclorismo<sup>41</sup>; somente algumas poucas canções distribuídas de forma esporádica no conjunto de sua obra utilizam elementos explicitamente “brasileiros”. Por outro lado, é certo que a atitude de Nepomuceno alia-se à onda nacionalista que impulsionou o romantismo europeu no século 19. Abordar as canções de Nepomuceno é

<sup>41</sup> O autor se refere à valorização, por parte de Mário de Andrade, da geração de Villa-Lobos como sendo a primeira verdadeiramente bem sucedida na criação de canções brasileiras.

também adentrar a criação de uma música nacional a partir das tradições da música erudita europeia e ir de encontro às raízes românticas da música brasileira. (2009, p. 18).

Pignatari ressalta a presença do vetor popular em algumas das canções em português, como *Medroso de amor*, opus 17 nº 1, em seu “ritmo sincopado característico da música popular urbana da época, presente em gêneros como o maxixe, o tango brasileiro e o choro” (2009, p. 85). Segundo Pignatari, Nepomuceno era familiarizado com os “sacolejos e requebros” dessa música que “aos poucos ia invadindo os salões e fazia dançar todas as classes sociais da Capital Federal...” (2009, p. 85). Além disso, a forma estrófica é mencionada pelo autor como elemento de parentesco com a canção popular. O autor destaca ainda o brasileirismo do estilo ao classificar a linha do canto como um “recitativo caboclo, incorporando à linha vocal aspectos rítmicos e melódicos da música popular nacional da época” (2009, p. 85). Ao mesmo tempo, Pignatari destaca elementos de sofisticação e complexidade na relação entre o piano e o canto, que estabelecem a ambientação psicológica caracterizada pelo “tom urgente e queixoso” (2009, p. 86). A segunda canção do opus 17, *Madrigal*, cuja parte do canto tem início com um recitativo, também é descrita por Pignatari em termos de sua assimilação de características rítmicas e melódicas populares brasileiras. A linha melódica dessa primeira parte da canção é descrita pelo autor nos seguintes termos:

A melodia cantada é pura faceirice brasileira, e parece refletir o universo melódico que animava o teatro musical da época, ou seja, a opereta nacional, terreno que Nepomuceno certamente conhecia e no qual faria uma incursão anos depois, movido por necessidades materiais. (2009, p. 89).

A respeito de *Xácara* Op. 20 nº 1, Pignatari destaca o estilo popular da fórmula de acompanhamento, em ritmo de *Habanera*. Com relação à linha melódica do canto, o autor aponta para a ênfase que é dada à sílaba final dos versos terminados em “ais”, procedimento cuja expressividade remete sua origem ao cancionário luso-brasileiro:

Nepomuceno destaca essa sílaba já quando surge pela primeira vez, no compasso 6, prolongando-a em uma semínima pontuada que termina com um *portamento* quarta acima, um suspiro quase gemente que nos remete imediatamente ao fado português e à modinha, com seus “ais” sentimentais. (2009, p. 98).

Outros exemplos em que o autor identifica traços rítmicos ou melódicos oriundos do universo popular incluem canções como *Soneto*, op. 21 no 3, *Trovas* op. 29 nºs 1 e 2 e



*Coração indeciso* op. 30 no 1, além de outras de composição posterior como *Razão e amor*, composta em 1911, e a emblemática *Jangada*.

Coelho de Souza aborda a canção *Mit träumte (Sonhei)*, como exemplo de peça que incorpora a concepção de *Volkslied*, à medida em que emprega o ritmo de valsa que, “tal como em Mahler, ganha conotações de música vulgar”. Segundo o autor:

Mit träumte (Sonhei) é exemplar na resposta musical ao humor de Heine: inicialmente o poema descreve, em tom ironicamente kitsch, o enlevo do poeta em seu idílio amoroso. Todavia, no desenlace, os beijinhos da amada se convertem inesperadamente numa dentada... (2006, p. 49).

O autor também agrupa, nessa mesma vertente de emprego do estilo popular com função irônica, – neste caso, o ritmo de fandango – *Trovas* op. 29 no 2. E traça um paralelo entre o humor dessas duas canções, com textos de Heine, e o senso irônico de Machado de Assis, na sua combinação de sentimentalidade exagerada e distanciamento crítico. Para Coelho de Souza, um conceito chave para compreender a inserção de elementos musicais de origem popular ou oriundos de gêneros tradicionais de dança é a ideia de que esses elementos são assimilados nas canções de Nepomuceno como tópicas. Isto é, referências estilísticas musicais com o objetivo de enriquecer a leitura do poema, mais do que como afirmação de nacionalismo. Um aspecto da concepção romântica de canção artística particularmente saliente em algumas das canções em português de Nepomuceno: a assimilação de estilos alusivos à música popular no contexto de uma expressividade tópica. Pode-se acrescentar que, em conformidade com a natureza hermenêutica do *Lied* romântico, a função da alusão ao popular é aqui enriquecer a visão subjetiva oferecida pela interpretação musical do poema. Pretende-se demonstrar ser este o caso de duas canções em português de Nepomuceno, a serem abordadas neste estudo: *Medroso de amor*, opus 17 n° 1 e *Xácara*, opus 20 n° 1. São canções em que a referência ao estilo popular é responsável por estabelecer uma ambientação e também para enriquecer a dimensão psicológica do texto.

Em *Medroso de amor*, o contraste entre a leveza do estilo popular e a gravidade de sentimentos gera uma dualidade cuja tensão pode ser considerada como recurso poético capaz de simbolizar a ambiguidade de atitude da persona poética, bem como sua tensão psicológica. O ritmo da figuração de acompanhamento, alusivo a fórmulas populares, tem seu sentido redefinido, de modo a representar um estado de ansiedade, por meio seu andamento rápido e ritmo em contratempos. Numa leitura



interpretativa mais ousada, se poderia sugerir que o contraste simboliza a diferença entre a origem social da persona poética e da “moreninha”, bem como numa alusão ao ambiente em que o poeta a encontra. Sua educação e posição social torna-o mais sensível a flertes que não deveriam ser levados tão a sério? Em *Xácara*, dando continuidade à identificação feita por Pignatari do parentesco com a melódica da modinha, pode-se mencionar também as enunciações melódicas separadas por pausas, no interior das frases. Além disso, a fundação harmônica das frases remete, em sua tonicização da subdominante, ao esquema harmônico caracterizado por Kiefer como sendo um esquema harmônico próprio das modinhas (1977, p. 24). Mas a alusão ao estilo modinheiro pode ser vista, tanto em uma quanto na outra canção, como elemento simbólico da ambientação e caráter dos sentimentos do poeta.

#### 4.3.1 *Medroso de amor*, Op. 17 nº 1

Os dois títulos do opus 17 integram um grupo de canções compostas ainda durante a primeira estadia de Nepomuceno na Europa, as quais fizeram parte do programa do concerto dado por ocasião de seu retorno ao Brasil, em 1895. O opus 17 é um dos vários exemplos de agrupamento de canções de Nepomuceno em pares, como destacado por Pignatari (2009); mas, diferentemente do que ocorre nas canções opus 12 e 14, em que o pareamento se dá pelo uso de uma mesma tonalidade e pela oposição de caráter e modo, no opus 17 a ligação se dá pela semelhança da temática amorosa, mais ligeira, dos poemas. Segundo Borghoff e Monteiro de Castro (2018):

O bom humor e a perspicácia de Nepomuceno revelam-se mais uma vez quando o compositor reúne estes dois poemas em um único opus: em 'Medroso de amor', o 'eu lírico' pede à 'moreninha' que não o torture com seu olhar sedutor por já ter sofrido muitas decepções amorosas; em 'Madrigal', por outro lado, alerta à figura feminina que não se mostre tão fria ao amor, sentimento já perceptível em seu olhar e se vale da expressão 'Que pecado... falar no Pólo à beira do Equador'. Associando os poemas, apresenta-os como decorrências comuns do jogo amoroso, onde a dissimulação e a sedução são cartas importantes.

Em *Medroso de amor*, o teor do texto é acompanhado de uma música cujo aspecto alusivo a gêneros populares se destaca em comparação às canções em português dos *oppi* anteriores. Segundo Mariz (1985, p. 191), a canção é “encantadora na sua brejeirice irônica”, enquanto Pignatari destaca a sua aproximação com o universo popular por meio da textura do acompanhamento, sobre a qual o autor comenta:

Não fosse o cuidadoso e elaborado artesanato revelado pela análise, creríamos estar ouvindo uma peça do repertório popular da época. A canção se torna de fato quase isso na segunda parte, quando uma simplificação drástica do contraponto une a voz intermediária e as terças da mão direita para formar acordes sincopados sobre um baixo harmônico, um tipo de acompanhamento típico da música popular urbana encontrada no Rio de Janeiro da belle époque (2009, p. 87).

Outros elementos de associação com a música popular destacados por Pignatari são a forma estrófica, o diatonismo da melodia (à exceção do cromatismo do motivo inicial), a finalização melódica no terceiro grau e os jogos de defasagem rítmica entre canto e acompanhamento (PIGNATARI, 2009, p. 85). Na linha melódica, chama atenção o uso do ritmo silábico, com notas repetidas e as interrupções com pausas.

Estendendo o olhar sobre a recepção do conjunto das canções de Nepomuceno, pode-se ver que o emprego de determinados padrões rítmicos no acompanhamento, alusivos ao vetor cultural africano, não é o único aspecto ressaltado como revelador da aproximação com gêneros populares. Foi da opinião de um crítico como Rossini Tavares de Lima que traços da modinha brasileira se fizeram presentes como vetor de influência estilística nas canções de Nepomuceno (ADERALDO, 1964, p. 135). E ainda que a classificação feita por Otávio Beviláqua acerca de *Coração Indeciso* (op. 30 no. 2) como uma “modinha metida a besta” seja, como afirmou Coelho de Souza (2006, p. 4), carregada de juízo depreciativo, ela nos mostra que há elementos nas canções de Nepomuceno que ocasionaram uma recepção associada às canções de salão. Em *Medroso de amor*, essas características, incluindo a estrutura tonal diatônica (apenas com tonicizações passageiras da subdominante ou do terceiro grau), associadas ao motivo da poesia, podem ser associadas ao estilo da modinha. Conforme Kiefer, é possível descrever alguns traços melódicos gerais das modinhas, expressos nos seguintes elementos técnicos:

Os fragmentos melódicos são geralmente curtos, separados por pausas. Predominam as linhas melódicas descendentes (nossa tristeza!). O início dessas linhas é atingido, com muita frequência, por saltos ascendentes apreciáveis ou por poucas notas arpejadas ascendentes (verdadeiros suspiros). (1977, p. 24).

A canção, sobre poema de Juvenal Galeno (1838-1931), é em ré menor e sem modulações, incluindo somente harmonias de cromatismo local (dominantes individuais) no contexto de progressões harmônicas sequenciais. A forma, estrófica,

compreende três repetições de uma seção composta de 15 compassos, dos quais dois são de introdução e um compasso de poslúdio do piano.

ESTROFES	HARMONIA	FIGURAÇÃO PIANÍSTICA
<p>Moreninha, não sorrias com meiguice... com ternura (Não sorrias com meiguice)</p> <p>Este riso de candura Não desfolhes, não sorrias</p> <p>Que eu tenho medo d'amores Que só trazem desventuras.</p>	<p>Tônica, sequência harmônica, semicadência (c. 1-9).</p> <p>Seq. harmônica (c. 10-11).</p> <p>Acorde diminuto, cadência (c. 13-15).</p>	<p>Bordaduras, ritmo sincopado.</p> <p>Figuração reduz-se a baixo e acordes.</p> <p>Pausas, cadência.</p>
<p>Moreninha! Não me fites Como agora, apaixonada (Não me fites como agora, moreninha)</p> <p>Este olhar toda enlevada Não desprendas, não me fites</p> <p>Pois assim derramas fogo Em minh'alma regelada.</p>	<p>Tônica, sequência harmônica, semicadência (c. 18-24).</p> <p>Sequência harmônica (c. 25-26).</p> <p>Acorde diminuto, cadência (c. 27-28).</p>	<p>Bordaduras, ritmo sincopado.</p> <p>Figuração reduz-se a baixo e acordes.</p> <p>Pausas, cadência.</p>
<p>Moreninha! (Moreninha,) vai-te embora Com teus encantos maltratas; (Moreninha, vai-te embora...)</p> <p>Eu fui mártir das ingratas Quando amei... Oh, vai-te embora!</p> <p>Hoje fujo das mulheres Pois fui mártir das ingratas.</p>	<p>Tônica, sequência harmônica, semicadência (c. 33-39).</p> <p>Sequência harmônica (c. 40-41).</p> <p>Acorde diminuto, cadência (c. 42-47).</p>	<p>Bordaduras, ritmo sincopado.</p> <p>Figuração reduz-se a baixo e acordes.</p> <p>Pausas, cadência.</p>

TABELA 4.6: texto de *Medroso de amor* e sua relação com a estruturação musical.

Apojaturas são encontradas nas finalizações melódicas<sup>42</sup> dos compassos 5 e 8, sendo recorrentes também na parte do piano, como nos compassos 6 e 7 na voz do tenor, no soprano do compasso 8 e no compasso 9, num tenor que imita a descida mi-ré-dó sustentado da linha vocal no compasso anterior.

**Presto**

**Canto**

**Piano**

*p*

**S**

*com insistência e ternura*

*p*

Mo - re - ni - nha! não sor - ri - as com mei - gui - ce... com ter -

**Pno.**

<sup>42</sup> As finalizações de frase com apojaturas são destacadas por Kiefer como elemento característico da modinha. Conforme o autor: “Entre as características mais marcantes situa-se o freqüente uso de cadências femininas com apojatura expressiva superior, simples, sem notas repetidas, nos finais de frases, membros de frases, incisos e mesmo fragmentos menores. Como variante podem-se considerar as apojaturas superiores brandas.” (1977, p. 24).

6

S

nu ra... não sor - ri - as com mei - gui - ce

6

Pno.

cresc.

FIGURA 4.37: compassos 1 a 9 de *Medroso de amor*.

Nesse contexto estilístico de alusão popular também se faz notar, contudo, a presença de características da canção de câmara erudita. Assim como em outras canções de Nepomuceno, destaca-se a relação de complementaridade entre o piano e a linha vocal. O movimento inicial da melodia, caracterizado pela descida cromática do quinto para o terceiro grau, é antecipado pela introdução do piano. Mais tarde, nos compassos 4 e 5, o piano completa a linha vocal, com um fá sustenido antes da subida do sol ao si bemol, o mesmo fá sustenido que aparecerá na linha vocal na segunda e terceira estrofes, nos compassos 20 e 35.

19

S

não me fi - tes co-mo/a - go - ra, a - pai - xo - na - da,

19

Pno.

cresc.

FIGURA 4.38: compassos 19-21 de *Medroso de amor*, mostrando a presença do fás na linha vocal.

A figuração pianística apresenta a função artística de estabelecer o caráter e a ambientação psicológica da canção com uma textura substancialmente regular ao longo

da canção, que tem como ponto de partida uma configuração de quatro vozes que combina bordaduras no baixo e tenor (o contralto também traz um contracanto no compasso 7) com intervalos harmônicos sincopados que gradualmente se transformam em acordes nas vozes agudas do piano. As bordaduras de semitom, repetidas nas vozes graves na frase inicial, em conjunção com o ritmo sincopado das terças da mão direita reforçam o teor de agitação trazido pela nota de passagem cromática na melodia vocal. É o que comenta Pignatari:

O contratempo em andamento rápido (a indicação é *Presto*) imprime o caráter de ansiedade inquieta pretendido pelo compositor, enquanto o aspecto cromático e fragmentado da parte vocal dão o tom urgente e queixoso (a indicação de caráter para a voz é *com insistência e ternura*) que o título da canção inspira. (2009, p. 86).

A principal alteração no padrão ocorre a partir do compasso 10: cessam as linhas independentes de vozes internas e o baixo é oitavado na realização do acorde diminuto (fig. 4.40). Mas a mudança não afeta a percepção da coesão textural do acompanhamento, uma vez que mantém o ritmo sincopado e o baixo pontuando as fundamentais dos acordes. Considerando a conjunção das indicações de dinâmica e expressão do início da linha do canto, em acréscimo à interpretação de Pignatari, que identifica aí um “tom urgente e queixoso”, a dinâmica *piano*, unida às características já mencionadas da melodia e da parte do piano sugere uma qualidade de suavidade que transforma o modo imperativo das frases do poema num tom suplicante. Além disso, cabe acrescentar que o discurso da persona poética se dá num nível interno, mais do que um diálogo realmente estabelecido com a personagem interlocutora; esse “diálogo”, o poeta só compartilha com o leitor.

O trecho que compreende os compassos 3 a 8 pode ser compreendido como a primeira parte – ampliada e fragmentada pela inserção das pausas – de uma estrutura temática em que os dois fragmentos melódicos descendentes dos compassos 3 e 4 compõem uma ideia básica. Além da citada alusão ao estilo da modinha, a fragmentação causada pelas pausas é componente importante da construção da frase, onde o primeiro fragmento parece incompleto diante do segundo, que retoma o movimento inicial para levá-lo à sua consecução plena. Isto é, o motivo inicial (c. 3), que inclui uma nota cromática de passagem, não é senão uma primeira insinuação da progressão de terça lá-fá, que só aparece completa nos compassos 4 e 5. O sol sustenido não tem resolução satisfatória no sol natural, que não apresenta valor de consonância, seja do ponto de

vista linear (enquanto quarto grau da escala), seja do ponto de vista harmônico, (enquanto sétima do acorde da dominante). Assim, o primeiro fragmento melódico, ao mesmo tempo que sugere o desenho de nota de passagem, não cumpre efetivamente uma progressão linear consonante. A redução de plano de frente mostra que somente na terceira vez a descida lá-sol-fã é realizada:

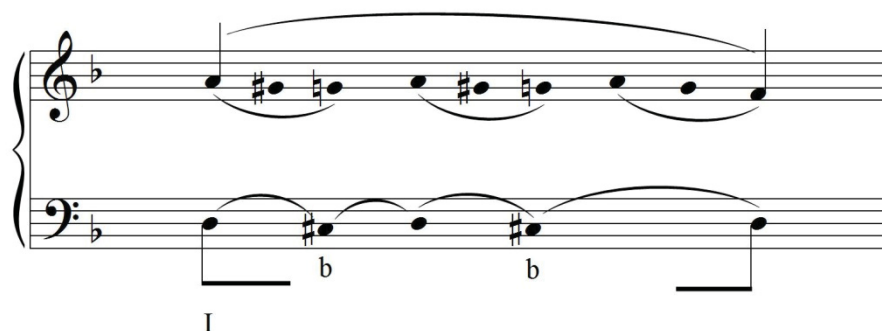


FIGURA 4.39: redução de nível de frente dos compassos 3 a 5 de *Medroso de amor*.

À primeira parte da frase, ou ideia básica, se segue uma variação que explora a direção ascendente e, também fragmentada pela inclusão de pausas, se assemelha à primeira, pela estrutura interna de repetição expandida de um movimento. Assim, o fragmento que alcança o sib por meio de uma apojatura (compasso 6) parece ser apenas uma tentativa de movimento que será efetivamente realizado no fragmento seguinte, que eleva a melodia a um registro mais agudo, enquanto a harmonia se dirige à dominante. A estruturação fraseológica pode ser considerada análoga à de um modelo de sentença, senão tanto pela construção interna da primeira ao menos principalmente pela relação entre as duas frases. Após uma chegada à dominante no final da primeira frase (c. 8), a segunda frase se constroi sobre uma intensificação do ritmo harmônico e da atividade rítmica da melodia. Os traços característicos da ideia básica são diluídos para se dirigir à cadência autêntica. Em resumo, esta segunda frase, a “continuação”, com início no compasso 10, apresenta uma linha melódica mais contínua, sem pausas, o que acarreta numa sensação de intensificação rítmica e a subsequente conclusão na tônica ocorre através de uma cadência autêntica perfeita nos compassos 14 e 15; uma digressão harmônica breve ocorre, tendo como ponto de partida a neutralização do dós e a transformação do acorde de tônica em uma dominante individual (V/iv). A partir do

compasso 14, a melodia assume um contorno menos característico do ponto de vista motivico e mais voltado à função cadencial – funções formais que correspondem à estruturação da *continuação* de uma sentença, segundo Caplin (1998, p. 40):

A segunda frase da sentença combina as funções formais de continuação e cadencial. A função de *Continuação* desestabiliza o contexto estrutural-fraseológico, rítmico e harmônico (tal como definido pela apresentação) e exibe uma quebra das unidades estruturais (fragmentação), um aumento da atividade rítmica (aceleração da mudança harmônica e durações mais curtas) e um enfraquecimento da funcionalidade harmônica (progressão sequencial). A função cadencial traz fechamento ao tema e é caracterizado pela confirmação tonal (progressão cadencial) e pela conversão de motivos característicos em convencionais (liquidação).

A progressão harmônica sequencial é a expressão da intensificação da atividade harmônica e a cadência autêntica tem seu efeito decisivo reforçado pela tensão do acorde diminuto e pelo acorde de sexta e quarta cadencial.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (S) and the bottom staff is for the piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The voice part begins at measure 10 with the lyrics "Es - te ri - so de can - du - ra não des - fo - lhas... não sor - ri - as,". The piano part begins at measure 10 with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a sequential harmonic progression, indicated by a bracket labeled "harmonia sequencial" under the first four measures. The progression consists of a series of chords: a triad of F4, A4, and C5 in the right hand, and a single note F3 in the left hand, followed by a series of chords where the right hand moves up stepwise while the left hand remains on F3, creating a descending line in the right hand.



13 fragmentação motivica, função cadencial

S que/eu te-nho me - do de/a mo-res que só tra-zem des-ven - tu - ras.

Pno. I6 4                      V9 7                      I

FIGURA 4.40: “continuação”, c. 10 a 15 de *Medroso de amor*.

A estrutura da melodia, assim com a parte do piano, é um elemento que contribui para a percepção do estado psicológico o qual compõe a interpretação dada por Nepomuceno a este poema. Conforme anteriormente comentado, além do ritmo entrecortado por pausas, a ideia melódica básica se constroi de modo que denota hesitação, insinuando uma descida de terça que não se cumpre na primeira iteração. O fragmento melódico do segundo segmento da primeira frase, com sua descida mi-ré-dós do compasso 8 (Fig. 4.37), chega na dominante, estabelecendo um movimento incompleto, sendo que este só se cumpre ao final da frase de continuação, na cadência autêntica final. Essa relação de complementaridade harmônica, que sobrepassa a divisão das frases, é reforçada pela mudança de registro. O gráfico abaixo resume a trajetória linear da frase de apresentação (compassos 1-8), mostrando a subida de registro e a chegada na dominante.

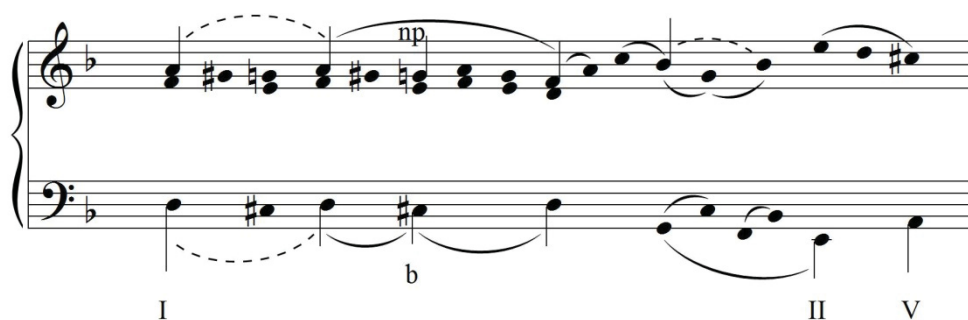


FIGURA 4. 41: plano de frente, frase de apresentação (c. 1-8 de *Medroso de amor*).

Essa mudança de registro é compensada suavemente pela descida, conectada pelo dó natural do compasso 10, de volta ao âmbito da tessitura inicial, numa elaboração de plano intermediário do lá.



FIGURA 4.42: *Medroso de amor*, transferência de registro e retorno da melodia ao registro inicial

A melodia volta ao registro agudo na bordadura mi-fá-mi no compasso 12 e na conclusão da seção estrófica (c. 14 e 15 para a primeira estrofe). A finalização no registro agudo indica, em retrospecto, que a primeira transferência de registro, no compasso 8, é uma preparação, um anúncio dessa conclusão no registro agudo. Logo, assim como é possível identificar uma relação de primeira tentativa e confirmação nos movimentos melódicos internos à frase inicial, também se pode relacionar, nesses termos, a primeira mudança de registro, do compasso 8 (uma tentativa), com a

confirmação dessa mudança no compasso 12 e finalmente na resolução da cadência final.

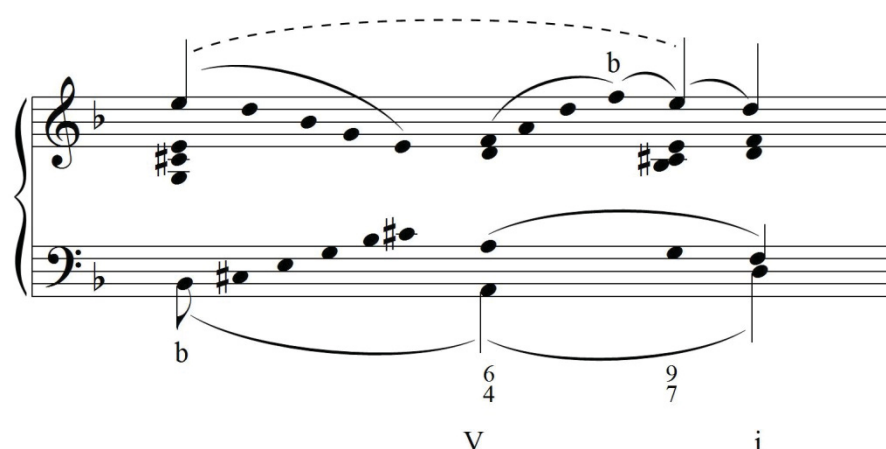
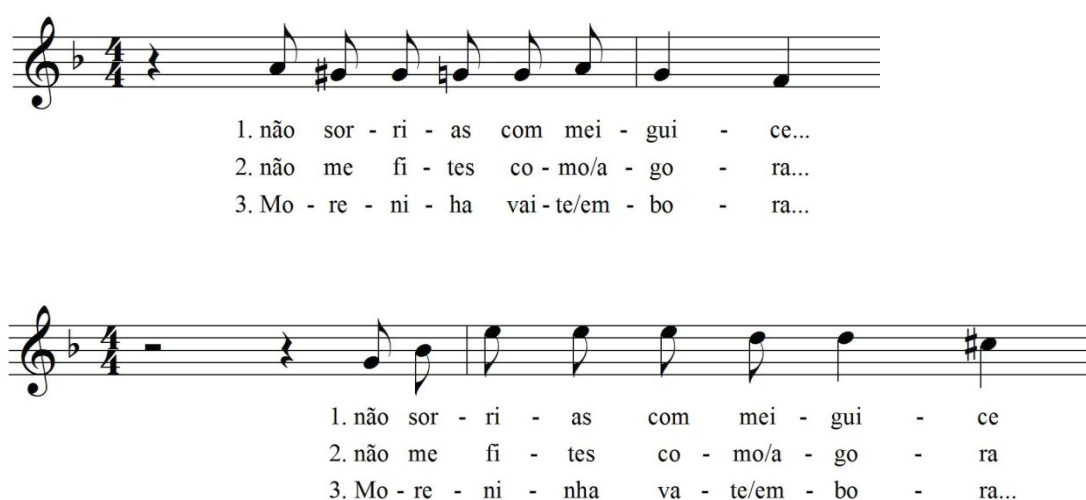


FIGURA 4.43: *Medroso de amor*, redução de nível frontal da cadência autêntica no final da frase de continuação.

O poema caracteriza-se pela ambiguidade de uma persona poética que diz querer fugir da sedução e dos flertes mas que, ao citar as qualidades cativantes de uma “moreninha”, revela a sua suscetibilidade diante daqueles encantos. O contraste entre a continuidade rítmica e o fechamento harmônico da segunda parte (continuação) deste tema e a hesitação e ambiguidade da apresentação valoriza a progressão poética de cada estrofe. O fechamento harmônico tem início com a introdução brusca de um acorde diminuto, cuja robustez de textura contrasta com o restante da canção e coincide com a repetição do imperativo inicial de cada estrofe (*não sorrias..., não me fites..., oh, vai-te embora!*). Com uma cadência autêntica reafirmando a tônica de modo decidido, o final de cada estrofe transparece a intenção de resolver a ambiguidade inicial, de impôr a decisão sobre o desejo, diante da ponderação de experiências malfadadas anteriores. Entre os dois polos, o início hesitante e o fechamento conclusivo, situam-se os dois compassos de harmonia sequencial e o trecho melódico que tem início com o dó natural, junto com os versos que mencionam as qualidades sedutoras da moreninha (*Este riso de candura não desfolhes..., este olhar toda enlevada não desprendas...*). É como se o poeta se deixasse levar durante um breve instante pelos encantos dos quais quer fugir, antes que decida pela resolução definitiva.

A relação entre o fechamento do final de cada estrofe com o caráter ansioso da frase inicial, bem como a tensão estrutural trazida pelas mudanças de registro, sugere que o estado de tensão psicológica é uma chave hermenêutica do tratamento dado por Nepomuceno ao poema. Neste âmbito, aparece o tratamento do registro como elemento adicional na interpretação musical dada ao poema. O anúncio da subida para o registro agudo no final da frase de apresentação (c. 8) é reiterado em dois momentos da continuação do tema: na bordadura mi-fá-mi do compasso 12 e na cadência final da seção (fig. 4.40). No primeiro momento de mudança notável de registro na linha melódica, no compasso 8, a progressão de terça descendente mi-dó sustenido coincide com a repetição das palavras “não sorrias com meiguice”, que aparecem pela primeira vez na descida de terça fá-lá. Nas três estrofes, a repetição das palavras iniciais do poema é realçada musicalmente da mesma forma, isto é, com a descida mi-dó sustenido num registro mais agudo. A ênfase é dada ao verso em que a personagem poética expressa seu esforço para evitar as ocasiões de flerte, o que revela haver tensão ou sofrimento envolvidos no processo.



1. não sor - ri - as com mei - gui - ce...

2. não me fi - tes co - mo/a - go - ra...

3. Mo - re - ni - ha vai - te/em - bo - ra...

1. não sor - ri - as com mei - gui - ce

2. não me fi - tes co - mo/a - go - ra

3. Mo - re - ni - nha va - te/em - bo - ra...

FIGURA 4.44: *Medroso de amor*, repetição de texto enfatizada pela mudança de registro.

De acordo com o princípio schenkeriano do *registro obrigatório* (PANKHURST, 2008, p. 156), pode-se argumentar a favor da presença de assimetria ou abertura do ponto de vista da coerência linear total da peça. Uma vez que a voz superior não termina no mesmo registro do início, a transferência para a oitava acima, ainda que

anunciada nos compassos 8 e 12, torna-se um elemento de desequilíbrio ou *tensão estrutural*.<sup>43</sup> Por outro lado, pode-se considerar esse mesmo desequilíbrio à luz de concepções formais românticas, como elemento poético propiciador de tensão deliberada. A finalização na oitava acima do registro inicial enfatiza a dramaticidade do fechamento, à medida em que ele ocorre juntamente com essa dimensão de incompletude trazida pela mudança de registro. Independente da dimensão de instabilidade trazida pela mudança de registro, há um sentido claro de fechamento linear-harmônico para cada estrofe. No presente estudo, a análise se deu de modo a identificar uma linha fundamental que alcança sua consecução ao longo da seção estrófica completa. Mas para que se possa considerar o lá como tom melódico principal (5), deve-se levar em conta a união entre as partes instrumental e vocal, união que tem papel importante no jogo com registro e permite a continuidade da linha na cadência final. Unindo a parte do piano à da voz, tem-se uma linha resultante em que o sol agudo do piano faz a ligação entre o lá, prolongado em todo a “frase de apresentação” do tema, com o fá, oitava acima, que finalmente desce até ré. Os arpejos descendentes indicados no gráfico abaixo, realizados pelo canto, são considerados como voz estrutural interna que prolonga, através de transferência de registro, o mi e o fá.



FIGURA 4.45: *Medroso de amor*, plano intermediário, seção estrófica completa.

Mantendo-se praticamente o mesmo nível estrutural e reposicionando o registro das vozes, é possível identificar a linha fundamental, com início no 5:

<sup>43</sup> Idem.

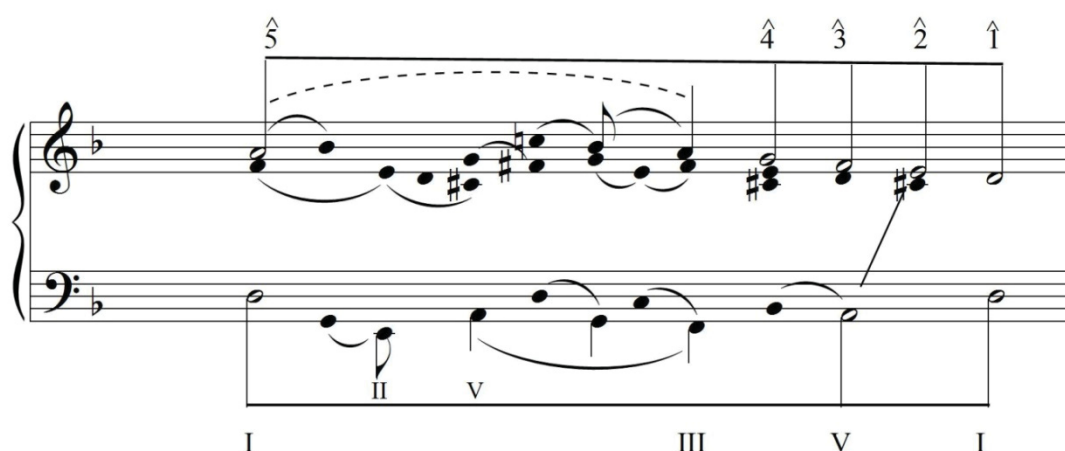


FIGURA 4.46: linha fundamental de *Medroso de amor*, no âmbito do registro obrigatório.

Ao mesmo tempo em que é possível identificar elementos de alusão ao universo popular em *Medroso de amor* opus 17 n° 1, deve-se considerar que, como observa Pignatari, por meio do foco artístico dado à condução de vozes, Nepomuceno dá ao tema musical e poético, uma leitura erudita. Neste sentido, alguns elementos podem ser destacados: a exploração da elaboração de plano de frente da progressão de terça, que constitui o motivo inicial da melodia; a combinação de bordaduras em valores rítmicos diferentes no baixo e tenor, nos quatro compassos iniciais; a condução melódica do tenor na passagem de harmonia sequencial dos compassos 6 e 7 (o que inclui o contraponto com as vozes superiores do piano no compasso 7); a imitação do tenor no compasso 9; as transferências de registro e a união entre piano e canto na realização da estrutura fundamental. A força da conclusão na tônica, com o acorde cadencial de sexta e quarta e o emprego de uma escrita idiomática robusta na realização do acorde diminuto, também empresta ar de seriedade ao tratamento dado por Nepomuceno ao poema. E, como resultado da relação desses elementos técnicos com o texto, observa-se a presença de um sentido de tensão psicológica, o qual situa a relação interpretativa entre música e texto num domínio que se diferencia da abordagem ligeira que o caráter “faceiro” do poema sugere. Em sua leitura da poesia, a música de Nepomuceno mostra uma persona poética realmente afetada pela intensidade e ambiguidade dos sentimentos dos quais se vê alvo. Assim, a complexidade da condição

psicológica sugerida pela relação entre música e texto reloca aqueles mesmos elementos alusivos do universo popular para o domínio de um paradigma que os apresenta sob a ótica romântica da canção artística. *Medroso de amor* pode ser considerada um exemplo ilustrativo de como Nepomuceno trouxe, para o seu projeto de canção brasileira, a exploração das relações entre *Kunstlied* e *Volkslied*. A partir do tratamento erudito de elementos populares num contexto de conexões hermenêuticas entre texto e música, Nepomuceno alcança um resultado de originalidade brasileira, à medida em que se utiliza, como fontes, de gêneros populares próprios do Brasil, como a modinha.

#### 4.3.2 *Xácara*, Op. 20 N° 1

No que dependesse da leitura de alguns críticos sobre as características de *Xácara* no que diz respeito à aproximação com modelos musicais populares, poder-se-ia considerá-la exemplo de antecipação daquele nacionalismo musical modernista, que viria a reconhecer na assimilação consciente do elemento popular ou folclórico sua principal fonte inspiradora. Segundo Mariz:

[...] em *Xácara*, tem Nepomuceno um grande momento. Trata-se de uma canção brejeira do sertão, com atraente ponteadado de violão no acompanhamento. Possui linha melódica e ritmo brasileiros e representa, para muitos, a melhor realização do autor no gênero. (1985, p. 192).

E segundo Pignatari, o padrão rítmico do acompanhamento deriva da fórmula rítmica da *Habanera*, numa substituição em que a tercina aparece no lugar da colcheia pontuada seguida de semicolcheia (2009, p. 96). O autor destaca a relação rítmica entre a melodia do canto e a parte do acompanhamento, que resulta numa polirritmia de 3x2 constante, uma vez que enquanto o canto subdivide a unidade de tempo em duas notas, o piano subdivide em três e vice-versa. Segundo Pignatari, esse ritmo dá à canção “a ginga característica dos ritmos de origem africana que estão na base de boa parte da música popular brasileira” (2009, p. 97). No que respeita a parte do canto, Pignatari destaca a presença da flexibilidade rítmica necessária para a adaptação da melodia ao texto, de modo que as características do português brasileiro tenham espaço para se impor como fator de nacionalização da música, ponto central da tese defendida pelo autor.

No caso de *Xácara*, parece ser possível afirmar que, enquanto o aspecto rítmico do seu acompanhamento remete ao violão e à música de dança, como aponta Pignatari,

por outro lado a melancolia lânguida da linha melódica e a simplicidade da harmonia são alusivas à singeleza da canção de salão brasileira. Por outro lado, a análise dessa canção pode mostrar que também aqui o paradigma do *Lied* se faz presente, na relação interpretativa entre os seus aspectos formais e o texto, de modo que o elemento estilístico alusivo ao popular é absorvido no contexto da representação do conteúdo poético. Ainda que essencialmente circunscrita à função de acompanhamento, através da realização contínua de um padrão rítmico, a parte do piano de *Xácara* apresenta um grau de originalidade que o distancia das fórmulas padronizadas de acompanhamentos de modinhas (as quais, algumas vezes não fazendo parte da composição original, são realizadas posteriormente para fins de publicação). A fórmula usada para a mão direita revela um distanciamento do paradigma de acompanhamento das modinhas, em sua textura formada por acordes a quatro vozes, realizados ritmicamente em tercinas. Após uma pausa na primeira parte da tercina, um acorde de três vozes é alternado com uma nota, na maior parte do tempo o dó, um pedal de dominante na voz interna. Em seguida, o mesmo acorde, agora completo em suas quatro vozes é tocado em stacatto. Ainda que remetendo ao universo popular, a parte do piano tem, na relação com a linha do canto e na apropriação idiomática (imitando, segundo a descrição de Mariz, o dedilhar de um violão), traços de um tratamento idiomático camerístico do piano, próprio do paradigma da canção artística. A figuração pianística é responsável por garantir o movimento rítmico contínuo e impulsionar também a melodia que, em seu desenrolar fluido, posiciona-se no início da frase numa tessitura afastada da tônica, transitando entre a dominante aguda e o terceiro grau (somente nos compassos 9 e 10 a melodia é puxada para o “chão”, na chegada ao dó grave). A predileção de Nepomuceno pelo emprego de uma condução contrapontística (no sentido Schenkeriano) da harmonia se faz presente também nesta canção. Com isto, adiciona elemento de sofisticação ao mesmo tempo que suaviza a segmentação funcional entre os acordes principais da tonalidade. Com o objetivo de mostrar que, apesar de ser possível argumentar a favor da presença de elementos alusivos à modinha em *Xácara*, tal referência se dá no contexto de uma relação interpretativa entre música e texto própria do *Lied*, o presente capítulo faz uma análise da canção op. 20 n° 1 partindo da comparação com duas modinhas brasileiras do século XIX. A constatação de semelhanças entre o contorno melódico e a estruturação harmônica-fraseológica de *Xácara* e as duas modinhas citadas foi considerado um critério válido, no presente estudo, para utilizá-las como referencial para um exame comparativo. A comparação não foi feita com o intuito de demonstrar relações



históricas de influência, mas para estabelecer um repertório de referência, em relação ao qual se pode identificar graus de aproximação e afastamento estilístico.

As duas modinhas selecionadas como referencial comparativo para o desenvolvimento da presente análise, *Hei de amar-te até morrer* e *Desde o dia em que nasci*, foram escolhidas segundo o critério de proximidade cronológica com Nepomuceno, além de sua popularidade – e portanto representatividade em termos do gênero – e de coincidência de tonalidade, o que permite uma apreciação fácil dos pontos de contato. Na harmonização a que se teve acesso neste estudo, ambas as modinhas são na tonalidade de fá menor, a mesma de *Xácara*. Quanto a *Hei de amar-te até morrer*, segundo Dietrich e Discini (2004, p. 3):

Há controvérsia sobre a autoria de “Hei de amar-te até morrer”. Alguns estudiosos atribuem o texto a Francisco Moniz Barreto e a música a Francisco José Martins. Nas referidas *Modinhas Imperiais* de Mário de Andrade, está compilada como segue : “peça anônima, que se tornou muito celebrada em todo o Brasil, a tradição a considera como baiana de origem”. O que se sabe é que ela foi escrita no século XIX, num momento em que o gênero “modinha” se consolidava como música de consumo para uma população urbana de classe socioeconômica intermediária, que se ia formando em centros como Salvador e Rio de Janeiro desde meados do século XVIII.

*Desde o dia em que nasci* é de autoria atribuída a Joaquim Manoel da Câmara (1780 – 1840), e sua transcrição e harmonização são de Neukomm (KIEFER, 1977; VEIGA, 1998). Segundo Kiefer:

[...] essa canção já representa o modelo de modinha do século XIX, que se diferenciam das canções do século dezoito, que normalmente eram duetos. As modinhas de Joaquim Manoel talvez sejam as primeiras de origem popular no Brasil. As que pudemos examinar, enquadram-se sensivelmente nas características gerais da modinha brasileira do século passado. São modinhas para canto solista como convém a um gênero de canção que é expressão do sentimento amoroso (1977, p. 21).

Tanto *Desde o dia em que nasci* quanto *Hei de amar-te até morrer* apresentam uma forma que pode ser descrita em termos de uma pequena binária. A primeira parte se compõe de um período constituído da repetição exata de uma frase de quatro compassos enquanto a segunda parte apresenta uma frase contrastante em que o âmbito melódico se expande e a harmonia se dirige à subdominante. Em *Desde o dia*, a parte B também totaliza oito compassos, ao que se adiciona uma frase de finalização, uma pequena coda, que realiza uma prolongação e ornamentação posterior da resolução final da linha melódica (na versão disponível para a presente análise, não há introdução instrumental).

A (repetição da frase de 4 compassos)

Canto

Des-de/o di - a em que/eu nas - ci — na - que - le — fu-nes - to

Piano

I V I

C

1. di - a 2. di - a ve - io ba - fe - jar — meu

Pno.

V V V/IV IV V/IV

C

1. ber - ço a — cru - el me - lan - co li - a

Pno.

IV II6 I6 4 V7 I

CODA

The musical score is for the song "Desde o dia em que nasci" by KIEFER (1977, p. 22), with a harmonization by S. Neukomm. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of two systems, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.).

**First System:**

- Vocal Line (C):** The lyrics are "li - a a cru - el me - lan - co -". The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter rest, then a quarter note A, a quarter note G, a quarter note F#, and a quarter note E.
- Piano Accompaniment (Pno.):** The right hand plays a series of chords: G (I), B-F# (V6), G (I), and E (V). The left hand plays a simple bass line with quarter notes G, B, and E.

**Second System:**

- Vocal Line (C):** The lyrics are "li - a a cru - el me - lan - co - li - a.". The melody continues with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note G, a quarter note F#, and a quarter note E. There are also triplet markings over the final notes.
- Piano Accompaniment (Pno.):** The right hand plays a series of chords: G (I), B-F# (V6), G (I), B-F# (V7), and G (I). The left hand plays a simple bass line with quarter notes G, B, and E. Dynamic markings 'f' and 'p' are present.

FIGURA 4.47: *Desde o dia em que nasci*. (KIEFER, 1977, p. 22. Harmonização de S. Neukomm).

Em *Hei de amar-te até morrer* a forma, por sua adequação ao texto poético pode ser descrita alternativamente como estrófica com refrão, onde este corresponde a uma seção B. A extensão da segunda parte se dá não pela adição de uma coda, mas pelo acréscimo de uma frase, também de função ornamental do ponto de vista da estrutura harmônica linear, entre as duas enunciações da frase principal. Em ambas, o esquema totaliza 20 compassos, excetuando-se a introdução pianística de *Hei de amar-te* (a qual consta na edição utilizada e se utiliza do material melódico da frase de extensão).

A (4+4 compassos)

Canto

In - gra - ta por-que me fo - ges Por-que me fa - zes so - frer —

Piano

I VII V I

5

C

In - gra - ta por-que me fo - ges Por-que me fa - zes so - frer —

Pno.

9 B (frase de ext.)

É i - nú-tíl me fu - gi - res Hei de/a - mar-te hei de a-mar-te/a-té mor - rer É i -

Pno.

I (V7/IV) IV I<sub>6</sub><sub>4</sub> V I

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.).

**System 1 (Measures 13-15):**

- Vocal:** nú - til me fu - gi - res Hei de a - mar - te hei de/a - mar - te/a - té mor -
- Piano:** Accompaniment with chords. Harmonic analysis below:  $V_6^5$ , I,  $V_6^5$ .

**System 2 (Measures 16-18):**

- Vocal:** rer É i - nú - til me fu - gi - res Hei de/a -
- Piano:** Accompaniment with chords. Harmonic analysis below: I, V/IV, IV.

**System 3 (Measures 19-21):**

- Vocal:** mar - te hei de a - mar - te/a - té mor - rer
- Piano:** Accompaniment with chords. Harmonic analysis below:  $I_6^4$ , V7, I.

FIGURA 4.48: *Hei de amar-te até morrer*, primeira estrofe e refrão.

A estruturação fraseológica das duas modinhas se assemelha bastante, uma vez que em ambas se observa um período constituído da repetição exata de uma frase, seguido de uma frase contrastante. Na primeira frase, a harmonia alterna-se entre tônica e dominante, o que se manifesta com a figura da bordadura no baixo. Na frase contrastante, observa-se o redirecionamento harmônico, com a introdução da harmonia subdominante. A semelhança do contorno melódico também chama atenção nas duas modinhas. Em primeiro lugar, deve-se dar destaque à recorrência das apojeturas nas

cadências melódicas; além disso, em ambas, a primeira parte consiste da repetição de uma frase em que a linha melódica superior transita dentro de um âmbito restrito. Em contraste, a segunda parte é formada por uma frase que tem início com uma subida que expande o alcance da linha melódica até o fá agudo, enquanto introduz a harmonia da subdominante, como parte da cadência que traz o fechamento harmônico definitivo da canção. Na primeira parte de *Hei de amar-te*, a progressão linear da voz superior, em nível intermediário, pode ser reduzida a uma subida de terça, em que a melodia sai da tônica, passa pelo sol (c. 2) – amparado pelo acorde da dominante – e chega ao láb, terceiro grau da tonalidade, com o baixo de volta à tônica (c. 4). Na segunda parte, a subida ao fá agudo (c. 10) se dá por meio de um arpejo da tônica agora transformada em dominante da subdominante. A chegada ao ponto culminante (fá) se mostra como ornamentação local do réb, harmonizado com a subdominante (a partir do compasso 10, a descida de terça fá- réb é acompanhada por uma descida em décimas paralelas no baixo).

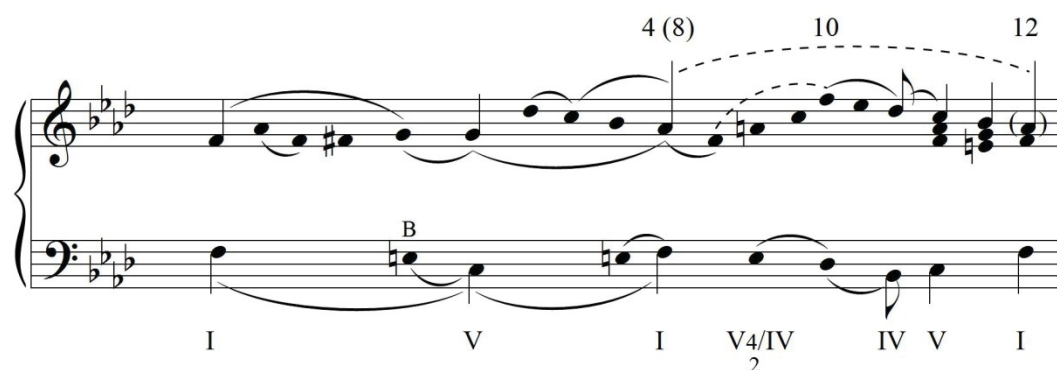


FIGURA 4.49: redução da linha melódica da frase inicial de *Hei de amar-te até morrer*, mostrando as notas principais em torno das quais gravita a linha do canto.

Em *Desde o dia em que nasci* (fig. 4.47), a prolongação do láb se dá por meio de um arpejo descendente do acorde da tônica que desce até o dó grave (c. 1). Juntamente com a bordadura do baixo, aparece o sol na melodia (c. 3), podendo também ser analisado como bordadura do láb inicial. Em seguida, após um salto ao dó agudo, a melodia retorna ao láb por meio de uma descida de terça e descansa novamente no sol, na semicadência do compasso 4. A figura abaixo mostra como o movimento linear

estrutural da voz superior situa-se, na frase inicial (ou seção A) em torno do âmbito do láb, enquanto o fá e o dó integram um arpejo do acorde da tônica, podendo ser considerados vozes internas.

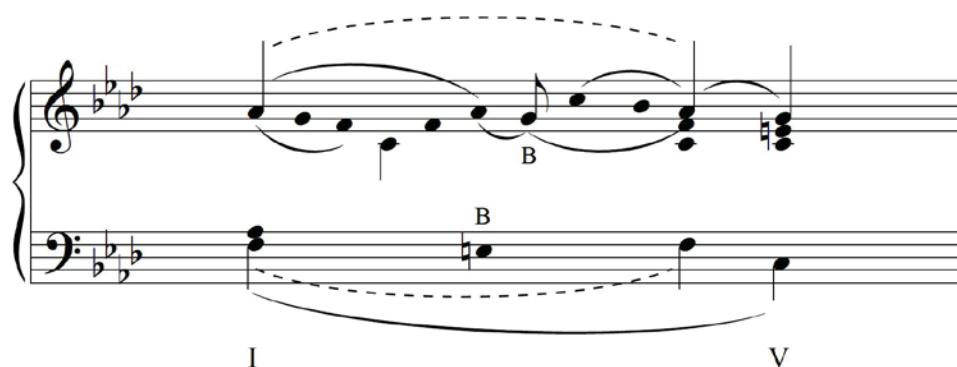


FIGURA 4.50: nível frontal, frase inicial de *Desde o dia em que nasci*.

Também aqui a segunda frase eleva o registro da melodia a um âmbito mais agudo, alcançando o fá como ponto culminante (c. 6). A subida se dá alcançando o sib como primeira etapa, numa resolução no acorde da subdominante, enquanto o salto dó-fá (c.6) é amparado por uma repetição da dominante da subdominante. À maneira do que ocorre em *Hei de amar-te*, uma descida de terça alcança o réb, harmonizado pela resolução na subdominante, harmonia que já figura como componente da fórmula cadencial.

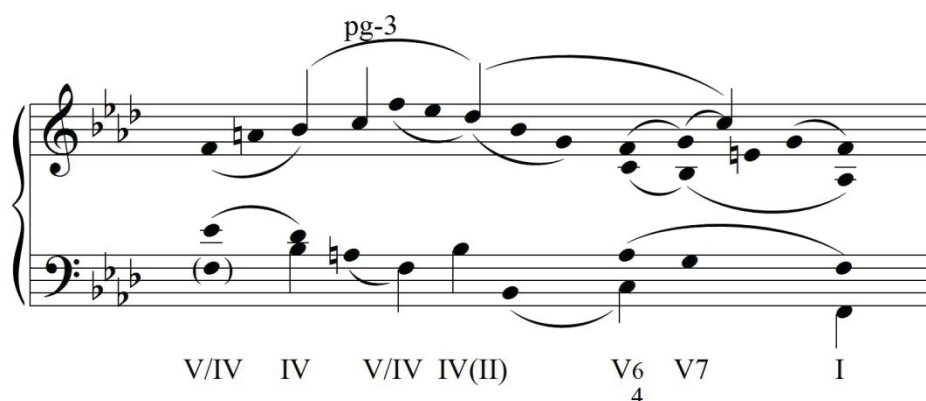


FIGURA 4.51: *Desde o dia em que nasci*, nível frontal da segunda parte (c. 5-9).



O fechamento harmônico é um elemento preponderante da construção harmônica e fraseológica nestes dois exemplos, quando se considera que em ambas as modinhas, a segunda seção se constroi essencialmente sobre uma cadência autêntica perfeita: pois o direcionamento à subdominante na seção B, em ambas, não é mais do que uma etapa da realização da fórmula cadencial clássica  $IV(II) / I^6_4 V / I$ . No caso de *Hei de amar-te até morrer*, essa resolução só confirma o fechamento da primeira parte, enquanto em *Desde o dia em que nasci* o fechamento traz a consecução harmônica cuja expectativa é gerada pela semicadência da primeira parte. Do mesmo modo, a análise da relação entre harmonia e melodia nas duas modinhas revela uma estruturação baseada na delimitação clara das relações funcionais entre notas da melodia, acordes principais da tonalidade e posicionamento de apoios métricos. A demarcação da frase tem apoio no pilar harmônico forte de um acorde em estado fundamental tanto no início quanto no fim da frase. Do ponto de vista melódico, a tônica é reforçada em *Hei de amar-te*, através de seu posicionamento no início da frase, sua duração e acento métrico (e hipermétrico) e pela harmonização com o acorde da tônica em estado fundamental. A melodia começa com o fã, sobre o apoio forte da harmonia de tônica em estado fundamental, ocupando os dois primeiros tempos do compasso inicial, que pode ser também considerado parte forte de uma estrutura hipermétrica de dois compassos. No segundo compasso, o fã conduz a linha ao sol, segundo grau da escala, harmonizado com o acorde de sétima diminuta da sensível. A harmonia da dominante entra no terceiro compasso (novo apoio hipermétrico), sustentando novamente o sol, e a frase de quatro compassos conclui com a tônica, enquanto a melodia tem uma finalização feminina no terceiro grau. A repetição da mesma frase reitera a ênfase na tônica enquanto nota inicial e no terceiro grau como nota cadencial.

*Em desde o dia* também se vê a clara demarcação harmônica das frases, com a diferença que a primeira frase termina com uma semicadência. Mas a função de abertura da semicadência é claramente compensada pela consecução da resolução harmônica no final da seção B, em seu fechamento forte na tônica (c. 9). O posicionamento métrico dos acordes de tônica e dominante reforça as suas funções enquanto pilares harmônicos da tonalidade e delimitadores fraseológicos. A harmonia da tônica é afirmada categoricamente ao longo dos dois primeiros compassos, em acordes de estilo algo fúnebre. O acorde de bordadura da dominante em primeira inversão ornamenta a tônica antes que se dê a chegada à dominante no compasso 4. Como anteriormente



mencionado, as frases de *Hei de amar-te* se constroem com base em fórmulas cadenciais típicas da prática comum, sem fugir do padrão. As frases são fechadas harmonicamente, resolvendo na tônica e empregando uma típica fórmula cadencial da tonalidade da prática comum para a terceira frase.

É comum às duas modinhas, como também a *Xácara*, a ideia poética do destino selado pela obstinação no amor. Em *Desde o dia em que eu nasci* o poeta descreve o fado inescapável de ter nascido sob a sombra da melancolia amorosa. O texto, bem como a estruturação harmônica dessa modinha, é conciso e fechado. Apresenta uma realidade sem complexidade ou horizontes alternativos de resolução para o quadro sentimental apresentado, ao que corresponde a estruturação fraseológica. *Hei de amar-te até morrer* aproxima-se mais da temática do texto de *Xácara*, uma vez que ao contexto do amor não correspondido soma-se uma atitude obstinada, onde a persona poética declara que sua devoção independe de ser correspondido. Em ambas modinhas, a progressão poética se constitui essencialmente de dois momentos: um em que uma ideia é apresentada porém com necessidade de uma conclusão e um segundo momento em que se apresenta uma resolução ou confirmação final da ideia. Isso corresponde à estruturação formal das canções.

O poema de Orlando Teixeira,<sup>44</sup> musicado por Nepomuceno, apresenta um cenário mais elaborado, seja em sua construção formal, seja por sua progressão poética. Há uma dupla de versos que retorna como um refrão, que emoldura o início e fim de cada estrofe e que varia ligeiramente em cada apresentação. Enquanto isso, os segmentos internos destas desenvolvem a progressão poética. Mas os “versos-refrão” (*Don'Alva, minha senhora...*) apresentam uma função auxiliar importante na progressão, à medida em que apresentam uma espécie de progressão própria. Em cada vez que é invocada, *Dona Alva* recebe uma qualificação diferente, sendo que tais qualificações caminham numa direção gradativamente mais sombria (*que tanto amor inspirais..., dona de risos fatais..., senhora de olhos mortais...*). Essa progressão paralela, independente, apresentada pelos pares de versos recorrentes, enriquece o sentido poético geral do texto.

---

<sup>44</sup> O escritor era natural de São João da Boa Vista, São Paulo em 1874 e o ano de 1901 é questionado por Ramos como ano exato de seu falecimento. Segundo esse autor, a poesia de Magnificat, livro de poesias de Teixeira é “decadente, às vezes satanista, mas também cheia de misticismo e da presença do Símbolo, é em substância uma poesia de amor e resignação”. Na dedicatória do livro, consta: “À que nunca será minha”, em alusão ao seu amor, nunca realizado, pela cantora Bebê Lima Castro (RAMOS, 1979, p. 152)

ESTROFES	SEÇÃO	TONALIDADE
<p>Don'Alva, minha senhora Que tanto amor inspirais Hei de querer-vos embora Don'Alva, não me queirais</p> <p>Pois o querer-vos agora Eu prefiro a tudo o mais Don'Alva, minha senhora Que tanto amor inspirais</p>	A (c. 1-19).	<p>Tônica (Alternância I – V).</p> <p>Sugere-se tonicização do IV (c. 11-14).</p> <p>Volta à tônica, com a alternância (I – V).</p>
<p>Don'Alva, minha senhora Dona de risos fatais Alegre, gárrula, mora Como um bando de zagaís</p> <p>Nos vossos olhos a aurora E em trevas me mergulhais Don'Alva, minha senhora Dona de risos fatais</p>	B (c. 20-36).	<p>Relativa maior (Láb maior), redirecionamento à dominante da tonalidade principal (Fá menor).</p> <p>Pedal de dominante na tonalidade principal (c.27-36).</p>
<p>Don'Alva, minha senhora Senhora de olhos mortais Tanto esta alma vos adora Tanto me desadonais</p> <p>Seja! Esse amor não descora Muito embora o maldigaís Don'Alva, minha senhora Senhora de olhos mortais</p>	A' (c. 37-62).	<p>Tônica (Alternância I – V).</p> <p>Sugere-se tonicização do IV (c. 45-48); cadência final na tônica, com inclusão de acorde de sexta napolitana (c. 58-62).</p>

TABELA 4.7: estrutura formal de Xácará.

O caráter circular, repetitivo, da canção é apropriado ao poema, cujo esquema de rimas traduz uma ideia obstinada, repetindo sempre os finais “..ora” e “...ais”. Como assinala Pignatari, a finalização *ais* pode ter sido usada como sugestão da interjeição dolorosa, o que é enfatizado pelas apojaturas em finais de frase. Os elementos de sofisticação trazidos pela construção do poema de Orlando Teixeira encontram

correspondência com a construção musical de *Nepomuceno*, seja do ponto de vista da elaboração geral da condução de vozes, seja pelo sentido de abertura da estruturação harmônica-fraseológica. Por um lado, *Xácara* apresenta, com seu esquema formal ternário ABA (acrescido de uma Coda), aspectos de construção notavelmente semelhantes às duas modinhas mencionadas anteriormente, particularmente na estruturação da primeira seção, em si análoga à pequena forma binária das modinhas. Totalizando 16 compassos, a seção A de *Xácara* é composta por uma primeira frase de quatro compassos que é repetida, totalizando oito compassos. À semelhança das duas modinhas, essa primeira frase se compõe de uma alternância entre tônica e dominante em que o baixo faz um desenho de bordadura fá-mi-fá. A isso se segue uma frase contrastante em que o registro da melodia é elevado e culmina no fá agudo e a harmonia subdominante é introduzida. Em contraste com o que ocorre nas duas modinhas, entretanto, *Nepomuceno* introduz fatores de abertura na demarcação harmônica e fraseológica. Desde o início, a apresentação das notas harmônicas na linha melódica do canto se dá por via indireta, por meio de progressões melódicas circulares envolvendo notas de passagem acentuadas. A anacruse da entrada da linha vocal, no final do compasso 2, insere discretamente a melodia em meio ao movimento já existente do piano. Assim, a melodia surge a partir de um fluxo musical preparado pelo piano e mantém seu caráter fluido ao longo pelo menos dos seus dois primeiros compassos, à medida que transita pelas notas das harmonias por meio de progressões envolvendo notas de passagem acentuadas. Do ponto de vista do suporte harmônico para a primeira frase, o desenho de bordadura no baixo, envolvendo a alternância entre tônica e dominante é um elemento semelhante com o que se vê na primeira frase das modinhas. Entretanto, *Nepomuceno* explora esse desenho como um motivo, quase um ostinato, cuja repetição (nos oito compassos do primeiro período) se torna um fator de diluição da força da oposição entre tônica e dominante.

Canto

Piano

*p*

Do - na/Al - va mi-nha se - nho - ra, que

C

Pno.

tan - to/a - mor ins - pi - rais; hei de que-rer-vos em - bo - ra, Do -

C

Pno.

na/al - va, não me quei - rais; pois o que - rer - vos a -

*cresc.*

I V<sub>6</sub><sub>5</sub> I<sub>6</sub><sub>3</sub>

The image displays a musical score for section A of *Xacara* op. 20 n° 1, featuring a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.). The score is divided into three systems, each with a vocal staff and a piano staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C).

**System 1 (Measures 12-14):**

- Vocal:** Measures 12-14. Lyrics: "go - ra eu pre - fi - ro/a tu - do/o mais, Do". Measure 14 ends with a *p* (piano) dynamic marking.
- Piano:** Measures 12-14. The piano part features a bass line with a 5-measure rest in measure 12, followed by a 3-measure rest in measure 13, and a 3-measure rest in measure 14. The treble staff has a 3-measure rest in measure 12, followed by a 3-measure rest in measure 13, and a 3-measure rest in measure 14.
- Harmonic Analysis:** II6<sub>5</sub>, V4/IV<sub>3</sub>, IV6.

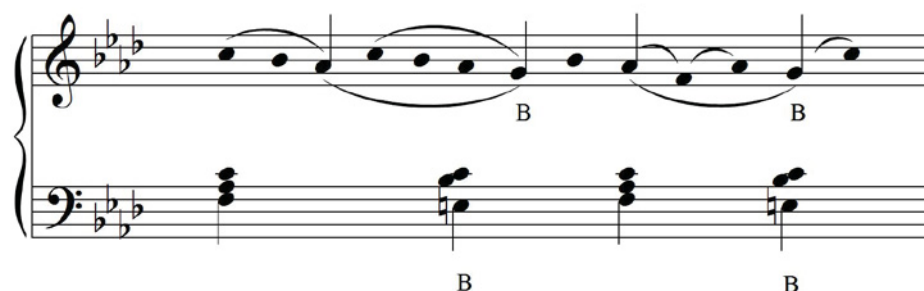
**System 2 (Measures 15-17):**

- Vocal:** Measures 15-17. Lyrics: "na/Al - va mi - nha se - nho - ra, que". Measure 17 ends with a *p* (piano) dynamic marking.
- Piano:** Measures 15-17. The piano part features a bass line with a 5-measure rest in measure 15, followed by a 3-measure rest in measure 16, and a 3-measure rest in measure 17. The treble staff has a 3-measure rest in measure 15, followed by a 3-measure rest in measure 16, and a 3-measure rest in measure 17.
- Harmonic Analysis:** V6<sub>5</sub>, I, V.

**System 3 (Measures 18-20):**

- Vocal:** Measures 18-20. Lyrics: "tan - to/a mor ins - pi - rais. Do -". Measure 20 ends with a *p* (piano) dynamic marking.
- Piano:** Measures 18-20. The piano part features a bass line with a 5-measure rest in measure 18, followed by a 3-measure rest in measure 19, and a 3-measure rest in measure 20. The treble staff has a 3-measure rest in measure 18, followed by a 3-measure rest in measure 19, and a 3-measure rest in measure 20.
- Harmonic Analysis:** I, V, I, V.

FIGURA 4.52: seção A de *Xacara* op. 20 n° 1, com análise harmônica.

FIGURA 4.53: *Xácara*, nível frontal, frase inicial do canto.

n. compasso <sup>45</sup>	1	2	3	4
Hei de amar-te	I	VII	V V <sup>6</sup> <sub>5</sub>	I
Desde o dia	I	I	V <sup>6</sup> I	V
Xácara	I	V <sup>6</sup> <sub>5</sub>	I	V <sup>6</sup> <sub>5</sub>

TABELA 4.8: comparação da estruturação harmônica da primeira frase da linha melódica em *Xácara* e nas duas modinhas.

Em Nepomuceno, assim como nas duas modinhas, o plano geral da progressão linear da voz superior se constitui de um trecho em que a melodia se mantém dentro de um âmbito reduzido, compreendido essencialmente pelo espaço entre a tônica e o terceiro grau e de uma frase contrastante onde a melodia se desprende deste âmbito para se dirigir a um ponto culminante. Coincidentemente, nas três canções, esse ponto culminante é o fá, e nas três esse ponto culminante encontra-se relacionado com a entrada de uma harmonia subdominante, valorizada pelo emprego de um acorde de dominante individual. Assim como nas modinhas, o ponto culminante aparece numa subida que abrange uma oitava e prepara a descida que conduzirá à finalização da frase

<sup>45</sup> A numeração é referente exclusivamente aos compassos da primeira frase da linha melódica vocal, desconsiderando as introduções instrumentais presentes em *Hei de amar-te até morrer* e *Xácara*.

na tônica. Em *Xácara*, entretanto, a subida da melodia não se dá de modo direto como nas duas modinhas, mas através de uma ornamentação das notas da progressão linear. Essa subida recebe suporte do baixo, num contraponto de primeira espécie em sextas paralelas que incrementa o sentido de direcionalidade da passagem, ao mesmo tempo em que a enriquece harmonicamente com a sonoridade das inversões. Como ocorre com a exploração da bordadura do baixo, na primeira frase, a abordagem contrapontística da condução das vozes na frase contrastante propicia uma sonoridade fluida e contínua.

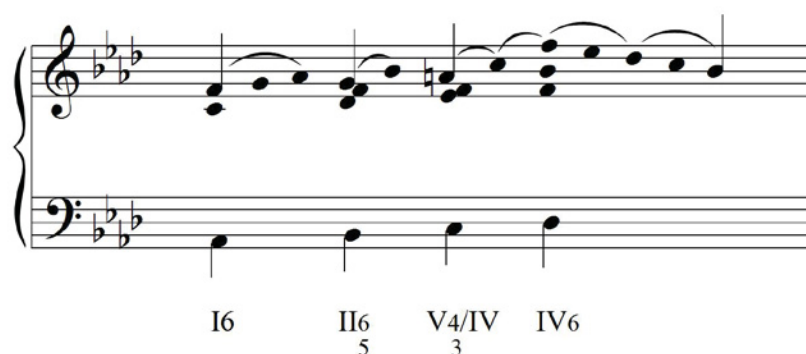


FIGURA 4.54: progressão da linha melódica e do baixo na frase contrastante da seção A de *Xácara* (c. 11-15).

A frase contrastante começa com a introdução de um acorde de tônica na primeira inversão (c. 11), que representa o início de um novo movimento harmônico-contrapontístico, sem que se tenha dado um fechamento definitivo para a dominante do compasso anterior. Além disso, o fechamento tampouco é trazido ao final da frase, pois, se por um lado o movimento contrapontístico alcança sua meta com a chegada ao fá na melodia e ao réb no baixo (c. 14), não há uma conclusão harmônica para a passagem, o que se percebe pela ausência de fórmula cadencial conclusiva. A harmonia subdominante que acompanha a chegada ao fá agudo não constitui, como em *Hei de amar-te*, uma etapa imediatamente integrante da fórmula cadencial autêntica que traz a resolução na tônica. O movimento ascendente do baixo e da melodia, após alcançar um acorde de subdominante na primeira inversão (c. 14), cessa, dando lugar à descida da linha vocal em meio ao silêncio do piano, de modo que o gesto como um todo desvanece-se num suspiro, antes que haja a retomada da ideia obstinada inicial. A energia acumulada pela subida na melodia e no baixo é dissipada por um procedimento

contrapontístico e textural, mas não pela resolução harmônica. O caráter aberto da frase contrastante traz caráter dramático aos pares de versos internos das estrofes e enriquece a sua função formal e representativa, fazendo com que o caráter obstinado, resignado, do tema poético seja posto no contexto de uma esperança vaga, não resolvida, em que se mesclam dor e doçura. O aspecto fatídico que é apresentado de modo direto e unívoco nas duas modinhas citadas, através do fechamento cadencial claro da frase, é elaborado em *Xácara* através do caráter de abertura observado na ausência de fórmulas cadenciais fortes, bem como na relação entre a frase inicial e a frase contrastante que se dirige à subdominante.

Enquanto nas modinhas o esquema formal binário total corresponde ao bloco que compreende a frase inicial (que é repetida) e a frase contrastante na subdominante, em *Xácara* essa estrutura compõe a primeira seção. Na seção B (c. 20-36), são apresentadas expressões de sentido mais alegre – *risos, alegre, aurora*. De modo correspondente, a tonalidade relativa, Láb maior, manifesta uma mudança de ambiente, em que a mesma “senhora de risos fatais” é apresentada em cores mais leves. Mas esses sinais de alegria são tratados de maneira paradoxal. Os risos são fatais e a mesma qualidade que é aurora no olhar da mulher, torna-se trevas no coração do poeta. O termo gárrula, que significa alguém muito falador, reforça o sentido de contradição projetado pelo poema: o fato da amada ser tão alegre e cheia de vida torna mais dolorosa a rejeição. Esta seção pode ser dividida em dois trechos: a introdução de uma variação do tema inicial na relativa maior e seu direcionamento à dominante (c. 20-27) e um pedal de dominante que prepara a volta da seção A (c. 27-35). De modo semelhante ao que ocorre em canções como *Ora dize-me a verdade* e *Mater dolorosa*, a seção central representa uma continuidade linear de encaminhamento à dominante. Isso pode ser identificado na frase que antecede o trecho pedal, a qual se compõe de dois movimentos descendentes da linha superior, os quais se combinam numa única trajetória descendente. Dos compassos 20 a 23, a melodia desce do mib ao sib. A partir do compasso 24, o arpejo do acorde de Láb maior representa novo impulso ascendente em direção ao fá agudo, para que o arpejo da harmonia subdominante realize a descida alcançando o sol do compasso 27.



19

Canto

Do - na/Al - va mi - nha se - nho - ra,

Pno.

Measures 19-21. The vocal line (Canto) features a melody with triplets and a final note. The piano accompaniment (Pno.) has a bass line with a long note and a treble line with chords and triplets.

22

C

do - na de ri - sos fa - tais, a - le - gre,

Pno.

Measures 22-24. The vocal line (C) features a melody with triplets and a final note. The piano accompaniment (Pno.) has a bass line with a long note and a treble line with chords and triplets.

25

C

gár - ru - la, mo - ra co-mo/um ban-do de za - gais nos vos - sos

Pno.

Measures 25-27. The vocal line (C) features a melody with a sextuplet and a final note. The piano accompaniment (Pno.) has a bass line with a long note and a treble line with chords and triplets.

28 *p*

C o - lhos a/au - ro - ra; e/em tre - vas me mer - gu -

Pno.

31

C lhais, Do - na/Al - va, mi - nha se - nho - ra,

Pno.

34

C do - na de ri - sos fa - tais.

Pno.

FIGURA 4.55: seção B de *Xácará*.

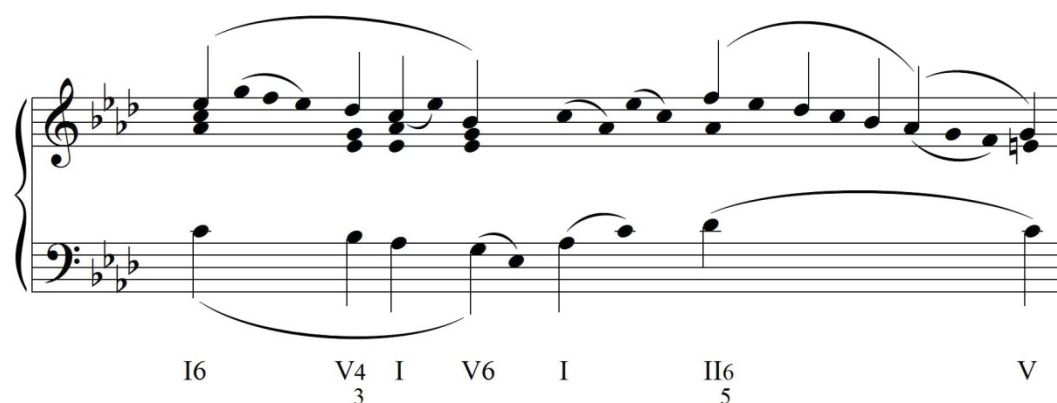


FIGURA 4.56: redução de nível frontal da primeira parte da seção B de *Xácara* (c. 20-27).

A redução da passagem acima ao nível intermediário, levando em consideração a harmonia no contexto da tonalidade principal, apresenta um cenário em que a primeira parte da seção B (c. 20-27) pode ser considerada como um movimento rumo à dominante.

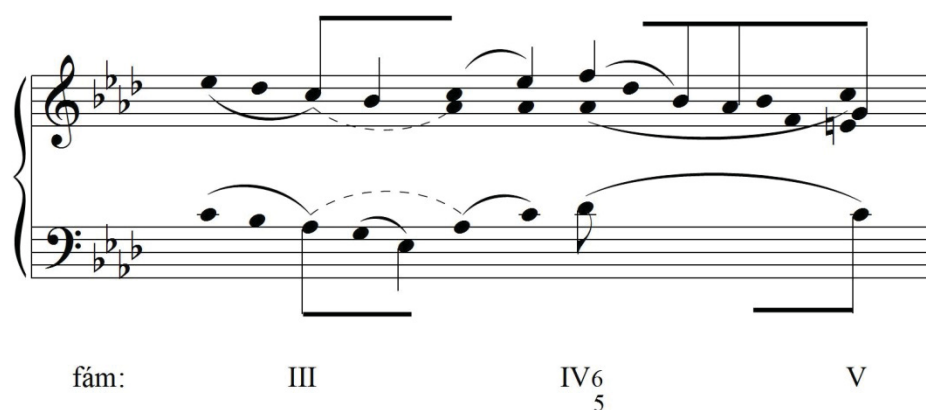


FIGURA 4.57: redução de nível intermediário da seção B de *Xácara*.

Após a chegada na dominante, no compasso 27, a preparação para a volta da seção A se dá com a introdução de um pedal no baixo, que acrescenta dramaticidade à transição para a volta do tema inicial da canção. O início do pedal coincide com o par de versos *Nos vossos olhos a aurora/ E em trevas me mergulhais*. Estes versos, em sua poderosa contradição, têm sua intensidade psicológica incrementada por meio da exploração da

sonoridade frígia da tríade de réb sobre o pedal de dó, que coincide com a palavra *trevas*, em tessitura vocal grave. A passagem conclui com a chegada a um acorde dominante oco, ambíguo, sem a terça.

27

C

gais nos vos - sos o - lhos a/au - ro - ra; e/em

Pno.

30

C

tre - vas me mer - gu - lhais, Do - na/Al - va, mi - nha se -

Pno.

33

C

nho - ra, do - na de ri - sos fa - tais.

Pno.

FIGURA 4.58: transição para a volta da seção A de *Xácara*, c. 27-35.

A redução de plano de frente mostra o movimento de descida da linha superior, gesto que acompanha a expressão “em trevas me mergulhais”. Pode-se compreender a descida

melódica sobre o acorde da sudominante, no compasso 34, em paralelismo à frase contrastante na seção A.



FIGURA 4.59: *Xácara*, redução de nível frontal do trecho que prepara a volta de A (c. 27-35).

Com a volta da seção A, é reafirmado o valor representativo do tema inicial, cujo padrão harmônico-rítmico do acompanhamento e contorno melódico enfatizam a característica cíclica, repetitiva do texto. Após uma reapresentação do grupo temático completo, uma coda é introduzida sem que a linha principal nem a harmonia alcancem uma resolução definitiva, o que confirma a concepção de abertura da estruturação harmônica-fraseológica de *Xácara*. A peça é finalizada com a linha do canto suspensa melodicamente em torno da dominante, com cinco compassos de pausa no baixo (c. 53-57). A volta da figuração de baixo e acompanhamento no piano, no compasso 58, traz uma fórmula de cadência autêntica envolvendo um acorde de sexta napolitana, cuja força de resolução permanece atenuada, devido à ausência da finalização melódica na tônica.

48 *p*

C Do - na/Al va, mi - nha se - nho - ra, se -

Pno.

51

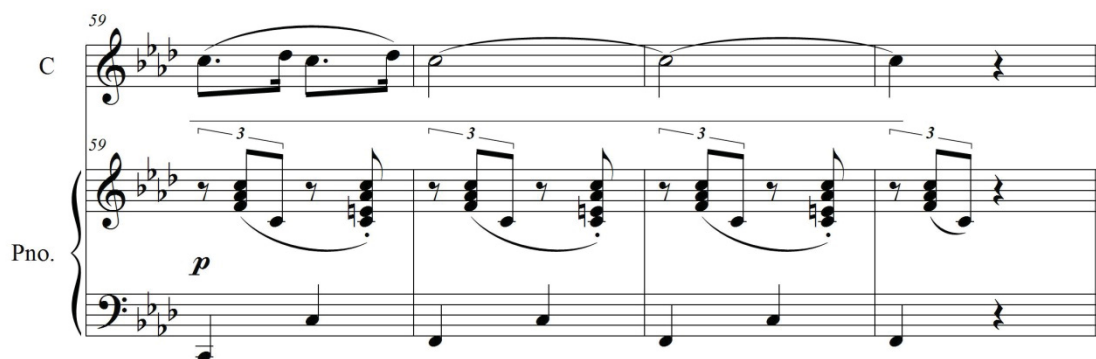
C nho - ra de/ohosmor - tais. Ah!

Pno.

55

C

Pno.

FIGURA 4.60: compassos finais de *Xácaras*.

Os elementos de abertura e elaboração na canção de Nepomuceno dão ênfase aos aspectos de auto-consciência e de ironia do poema de Orlando Teixeira. Com uma consciência mais aguda de sua própria mentalidade romântica, o poeta revela que o verdadeiro objeto de seu amor é o próprio amar: “...pois o querer-vos agora eu prefiro a tudo o mais,...”. Na última estrofe, as imagens apresentadas são mais negativas, ainda que nem por isso o desejo diminua. Pelo contrário, quanto mais o poeta é rejeitado, mais amará, o que confirma a atitude do poeta romântico que se compraz no amor não correspondido, atitude apresentada desde a primeira estrofe. Os elementos de abertura (fechamentos não conclusivos entre frases, finalização em acorde sem terça, finalização da melodia na dominante) dão ao tema poético um caráter diferente do fechamento fatídico das modinhas, ressaltando uma atitude romântica de deleite no amor não correspondido. Através do seu tratamento da condução de vozes, Nepomuceno confere valores de erudição musical a um tema que, por suas características gerais, permite comparações com estilos ligeiros do cancionero de salão do século XIX.

## 5 CONCLUSÃO

As canções de Nepomuceno são exemplares da sua capacidade de assimilação de diversas correntes estéticas musicais, mas ilustram também a capacidade que o compositor teve de absorver aspectos basilares destas correntes, a ponto de poder não só aplicá-los ao seu contexto local, mas também acrescentar a eses modelos a sua marca pessoal. Com este trabalho, acredita-se ter demonstrado que, no grupo de canções analisadas, Nepomuceno realiza um modelo artístico ligado ao paradigma da canção de câmara do Romantismo alemão, o *Lied*, e o faz num nível mais profundo do que o da reprodução de modelos formais; ao invés disso, estabelece ligações expressivas entre música e texto em níveis diversos e aplica, ao seu contexto local, ideias oriundas do Romantismo germânico como o fragmento e o organicismo, no contexto de uma estruturação harmônica tonal. Nas canções analisadas neste trabalho, é possível observar que todos os componentes da canção desempenham um papel importante para o estabelecimento de relações expressivas entre música e poesia. Além disso a relação entre linha do canto e parte do piano se dá sob uma perspectiva diferente daquela que regia tanto a tradição da ópera quanto da canção folclórica. A supremacia da linha vocal é redefinida, de modo que canto e piano muitas vezes se completam ou alternam papeis. Sob o ponto de vista da estruturação harmônica, percebe-se que o conceito do fragmento se faz presente, à medida em que procedimentos de abertura influenciam na estruturação da canção e servem como possibilitadores da fusão das dimensões da música e do texto. Trata-se de uma concepção poética que permite que a música desempenhe uma função propriamente hermenêutica no sentido romântico do termo, isto é, uma concepção onde os limites entre música e linguagem são atenuados e o todo adquire um significado para além da simples soma entre as partes. Neste domínio, entram em jogo as diferentes manifestações do aspecto expressivo da música – afetivo, pictórico e tópico – aliados a uma concepção estrutural de cunho organicista, cuja influência se faz observar no contexto das conexões entre texto e música.

Ainda que, no presente estudo, a análise das canções tenha sido organizada conforme tópicos específicos, é possível constatar que os diversos aspectos abordados neste trabalho permeiam, em maior ou menor grau, o conjunto das canções examinadas. O aspecto da abertura foi identificado de modo particular em *Amo-te muito*, mas também se pode observar em outras canções, como *Madrigal*, *Sempre!* e no trecho final de *Coração triste*, casos em que o elemento da abertura pode ser visto como um recurso



poético expressivo, de função atrelada à relação entre música e texto. A redefinição dos papéis do canto e acompanhamento pode ser observada, por exemplo, em *Ora dize-me a verdade*, onde a linha do canto, ainda que em si uma melodia, ganha muito do seu sentido musical à medida em que completa a figuração de *moto* contínuo da parte do piano. Em *Mater dolorosa* algo semelhante ocorre quando, na seção central, não é tão claro em que medida a parte do piano é um acompanhamento ou música camerística em relação à qual o canto realiza um complemento. Ou em *Sempre!*, quando a parte do piano garante a continuidade de um gesto incompleto do canto (c. 7, fig. 2.32); ou quando o canto assume a realização da linha cromática de voz interna que caracteriza a progressão harmônica do tema principal, enquanto o piano relembra o motivo inicial da melodia (c. 27, fig. 2.38). Do ponto de vista da estrutura musical, foi possível observar que a importância dada por Nepomuceno à estruturação linear de longo ou pelo menos médio alcance se manifesta também em casos diversos. O uso de linhas longas de baixo, por vezes conectando seções distintas, é um recurso que se destaca em canções como *Mater dolorosa* e *Sempre!*. Também são as linhas do baixo que reforçam o sentido dramático de trechos como o final de *Coração triste* e o episódio de arrebatamento sentimental do poeta em *Madrigal*, além de elaborar e intensificar o contraste entre frases na seção principal de *Xácara*. Já o caráter popular da forma estrófica de *Medroso de amor* é acentuado pela realização de uma descida fundamental (figura 3.46) completa para a iteração de cada estrofe.

É também essa perspectiva da unidade orgânica entre os componentes que endossa a presença poética do elemento folclórico o qual, ao invés de servir à afirmação de um pioneirismo nacionalista sob a ótica modernista, realiza uma função expressiva ao modo de tópicos, conforme já notado por Coelho de Souza (2010). Em *Medroso de amor*, constata-se a presença de uma ligação íntima entre o poema e a estruturação musical, onde ideias como a ansiedade, a hesitação e a angústia psicológica manifestam-se na construção linear da melodia vocal, no ritmo, na estrutura harmônica e através do recurso da transferência de registro. Neste contexto, a alusão ao estilo popular ganha um sentido expressivo de ambientação do poema. A comparação de *Xácara* com duas modinhas famosas do século dezenove revela uma dinâmica de aproximação e afastamento em relação a esse gênero. O tema amoroso é ambientado com a alusão ao estilo modinheiro ao mesmo tempo em que procedimentos de condução das vozes emprestam elaboração a um esquema harmônico de outro modo convencional, tornando as frases mais abertas harmonicamente e promovendo assim um retorno cíclico do tema

principal. Desprovida de uma resolução realmente afirmativa na tônica mesmo ao final, a estruturação harmônica de *Xácara* se dá em consonância com o tema da obstinação a que o poema se refere. No âmbito das alusões ao estilo modinheiro, cabe observar que em Nepomuceno, o caráter sério dado ao tema do amor, se por um lado aparece como filiação à tradição da modinha, por outro lado remete novamente à concepção do *Lied* (mesmo o tom bem humorado de *Madrigal* não exclui certa seriedade de intenções que o poeta deixa entrever).

Ao mesmo tempo, a abordagem da temática relacionada à natureza, sob o ponto de vista da conexão com a subjetividade, põe algumas das canções de Nepomuceno em confluência com a visão do Romantismo alemão acerca da natureza – cujos princípios fundamentais podem ser identificados na *Naturphilosophie*. Por um lado, parece possível argumentar que a relação com a natureza, do ponto de vista filosófico ou místico, não permeia as canções do compositor brasileiro com a mesma recorrência e intensidade com que aparece em Schubert, Schumann e mesmo Brahms e que, portanto, em alguma medida o seu tratamento dos temas poéticos ainda se encontra bastante vinculado às tradições da ópera e da música de salão. Não se pode negar, entretanto, que canções como *Coração triste* e *Canção* mostram claramente uma concepção de tema poético em que o papel da natureza vai além de fornecer um cenário, sendo ao invés disso um objeto de reflexão e de identificação com a subjetividade. E mesmo em casos como *Medroso de amor* e *Xácara*, onde o tema do amor predomina, também se pode perceber, na atitude de renúncia da primeira e no caráter obstinado da segunda, algo que aponta para além do sentimento amoroso enquanto fim. Sobretudo em *Xácara*, em que a atitude do poeta de se contentar com o desejo não realizado manifesta a atitude tipicamente romântica de constituir o anseio como um valor em si mesmo. Pois em boa parte dos poemas musicados em *Lieder* românticos, não só a desilusão amorosa, mas o próprio anseio considerado em si mesmo constitui o ponto de partida de uma jornada subjetiva cujo ponto de chegada deve ser aquele reencontro com uma realidade última, que pode ser consigo mesmo ou com a natureza.<sup>46</sup> Acrescente-se

---

<sup>46</sup> Em *Die schone Müllerin* (Schubert - Müller), o amor não correspondido é o fio condutor da “trama”, cujo desfecho trágico também pode ser avaliado em conexão com esse importante tema romântico: o anseio pela realização espiritual através da comunhão com a natureza, alcançada neste caso com a morte. Em *Winterreise*, o amor fracassado é ponto de partida de uma jornada cuja meta se revela ser o encontro da persona poética consigo mesma, através da descoberta de sua vocação: a alienação social trazida pela promessa fracassada de amor converte-se em realidade com a qual o poeta se apaziguará, à medida em que descobre seu caminho como poeta errante.

o exemplo de *Mater dolorosa*, onde o lamento e a tristeza têm como objeto não uma desilusão amorosa, mas a separação de um filho: um tema que, ao mesmo tempo que carregado de afeto, se vale da ênfase nos elementos da paisagem natural para se distanciar do sentimentalismo de salão das modinhas.

No contexto da expressividade tópica, pode-se destacar a referência que Nepomuceno faz a estilos arcaicos. Em *Mater dolorosa*, ao inserir uma estrutura semelhante à de um tema com variações barroco num arcabouço formal ABA típico de canção, junto com uma figura de lamento na melodia, Nepomuceno reforça a ambientação chorosa de sua canção (além da expressividade afetiva, trazida pelas figurações descendentes do piano). Algo semelhante é feito em *Canção*, onde a progressão passa pela menção a diferentes elementos da natureza para ao final culminar com a afirmação do sofrimento do gênero humano: o esquema estrófico com variações na figuração do piano dá um sabor arcaico a essa progressão poética, incluindo uma seção na tonalidade homônima maior, também um procedimento característico das variações antigas. Em *Ora dize-me a verdade*, um estilo erudito de sabor arcaico é sugerido através de uma figuração em *moto* contínuo na parte do piano ao modo de prelúdio barroco, marcada por semicadências ornamentadas por suspensões. É possível ainda constatar que Nepomuceno traz contribuições originais nesse campo das tópicas, como no caso da anteposição que faz, em *Madrigal*, entre um estilo operístico e popular brasileiro (Pignatari, 2009). Isto é, o compositor se apropria de uma linguagem musical – a ópera – que na música europeia é simplesmente um gênero e não um “estilo”, para dar-lhe um tratamento tópico.

A presença das tópicas no *Lied* romântico pressupõe uma relação de contraste entre seu caráter intimista frente à esfera pública (GRAMIT, 2003, p. 98), que é o espaço onde se pode dar o reconhecimento das referências estilísticas que eventualmente aparecem na obra. Como isso pode ser observado no caso das canções de Nepomuceno? Neste sentido, é preciso reconhecer que o posicionamento político e filosófico de Nepomuceno o define em ideias de cunho liberal republicano e portanto, provavelmente como um defensor de ideias acerca de um progresso civilizacional que deveria se realizar através de iniciativas educativas e culturais laicas. Esse tipo de concepção política e filosófica não é contraditória com sua afiliação inicial com o Germanismo brasileiro, o que apenas revela a tendência de encontrar na música clássica

---

e romântica germânica o modelo de excelência artística necessária para estes fins. Nesse contexto, pode-se avaliar que sua produção, ainda que em muitos casos promotora de uma ideia de nacionalismo ligada à assimilação do elemento folclórico e popular, se dirigia de modo geral a um público culto. Ou talvez melhor colocado, a um público com o nível de cultura que ele desejava ou esperava ser o de todos. Por isso, a presença de tópicos de referência ao estilo erudito ou arcaico, bem como de figuras de afetos provenientes da tradição antiga da ópera – como o lamento – não deve ser considerada em contradição com a presença do elemento popular, tampouco como um elemento de cunho individualista em suas canções. Provavelmente no contexto do ambiente cultural que se desejava promover através das pretendidas melhorias para o sistema educacional musical – onde se destaca evidentemente sua atividade no Instituto Nacional de Música - o reconhecimento de referências musicais cultas seria um dado esperado.

Cabe observar que a abordagem expressiva da relação entre música e texto, na maioria das canções analisadas, dá ênfase ao elemento afetivo e portanto alinha-se àquela tendência, predominante entre teóricos alemães dos séculos dezoito e dezenove, de priorizar os afetos em detrimento do aspecto imitativo pictórico. Pois mesmo quando este último componente se faz presente, é sobretudo em suas implicações afetivas que se afirma enquanto recurso poético. Quando, em *Mater dolorosa*, a seção central traz uma figuração pianística descritiva das ondas do oceano, isso se dá no contexto de um ambiente musical no qual diversos elementos se combinam para projetar a imagem afetiva do lamento. Em *Coração triste*, assim como em *Canção*, quando o acompanhamento apresenta traços de expressividade pictórica em correspondência com os elementos da natureza mencionados pelo texto, é o aspecto do sentimento que prevalece, uma vez que, como se manifesta na seção final, essas menções da natureza são referências simbólicas que preparam a apresentação de uma realidade interior, no âmago da qual se situa o verdadeiro sentido das referências exteriores.

Através da abordagem analítica realizada no presente trabalho, foi possível identificar a presença recorrente de estruturas que podem ser identificadas sob o ponto de vista do procedimento da interrupção, conforme a teoria Schenkeriana. A interrupção, descrita por Gerling e Sauerbronn como “...uma elaboração da *Ursatz*, sendo que a *Urfinie* descende para 2/V, retorna ao *Kopfton*, tom principal, e novamente inicia a descida ao 1” (p. 14), pode ser identificada, em parte das canções analisadas, na forma de chegadas à dominante que, em conjunção com o modelo formal ternário,

aparecem como forma de se estabelecer correspondências estruturais com a progressão poética. Em *Coração triste*, a chegada à dominante marca a estruturação da primeira seção (fig. 4.5) e sua resolução harmônica espera a digressão tonal da seção central, para ocorrer somente no final da seção A'. Se a mudança distante de tonalidade na seção central parece diluir o alcance a nível de fundo dessa estruturação, por outro lado é interessante observar, na seção central, a prolongação do lá na linha da voz superior. Considerando a retomada da seção A' a partir novamente do lá, é possível compreender a estruturação da linha superior como uma retomada do tom melódico principal (*Kopftón*) da linha fundamental (neste caso 5), que é antecipada pela sua prolongação na seção central (fig. 4.11). A expectativa ou tensão gerada por esse procedimento cria o ambiente favorável para a ênfase dramática da invocação ao sol, no final do poema, realizada pela defasagem entre a resolução da linha superior e da harmonia (fig. 4.14). Também é notável a correspondência entre a progressão poética e a interrupção em *Ora dize-me a verdade*, onde a chegada estrutural na dominante, aliada à ênfase no segundo grau na linha superior, mantém a resolução em suspenso não só no final da seção A, mas ao longo de toda a seção central, para ressaltar que a resolução da progressão poética – e dos questionamentos do poeta – só ocorre definitivamente na última estrofe (fig. 4.36). Em outras canções, ainda que não se argumente pela presença própria do procedimento da interrupção a nível fundamental, a chegada à dominante, com a voz superior repousando no segundo grau, é recurso importante de delimitação formal. Em *Mater dolorosa*, a anteposição de duas sentenças de oito compassos cada, em que a primeira chega à dominante com a melodia em 2 e a segunda traz a resolução na tônica, faz com que uma estruturação que pareceria ser de tema com variações (ou estrofes variadas) na verdade componha uma seção completa (fig. 3.8 e 3.9). As chegadas à dominante também marcam a fraseologia de *Xácara*, de modo que se mantém o suspense da resolução até a volta da seção inicial. Em *Canção*, uma espécie de forma estrófica com variações na parte do piano, as chegadas à dominante também delimitam as frases.

A canção de câmara romântica almeja o envolvimento do ouvinte numa experiência de profundidade psicológica, mais do que de pura apreciação estética; essa perspectiva poética é um dos traços que permite a identificação do *Lied* germânico enquanto gênero específico, o qual engloba a assimilação de paradigmas aparentemente contrastantes, como o *Kunstlied* e *Volkslied*. A perspectiva da interação organicista

entre os elementos dá origem a um conceito de relação entre música e poesia que vai além de fornecer um ambiente musical para uma obra literária consagrada e que portanto implica numa atitude de priorizar o caráter da afinidade pessoal para a escolha dos poemas, o que frequentemente resulta na opção por escritores não necessariamente consagrados. É a perspectiva organicista do *Lied* que permite que a música complete o poema, muitas vezes ressaltando-lhe (ou conferindo-lhe) uma riqueza psicológica que poderia passar despercebida sem a música. Neste sentido, a música chega a realmente interpretar o poema, enfatizando certos aspectos ou qualidades suas, para elevá-lo a um nível artístico além do que apresentaria enquanto obra literária autônoma. Sob este ponto de vista, também emerge a importância do tratamento camerístico do piano como uma dimensão que possibilita a originalidade e o caráter específico de cada canção, dando-lhe o grau de individualidade necessária à leitura de cada poema. Em Nepomuceno, isso é realizado a ponto de se tornar uma marca imediatamente reconhecível em suas canções: as partes de piano sempre se distanciam de tipos meramente convencionais de acompanhamento, dando às peças o grau de originalidade individual exigida pela concepção romântica germânica do *Lied*.

Espera-se, com o presente trabalho, ter contribuído para o aprofundamento dos estudos da obra de Nepomuceno, particularmente de suas canções em português, ao examinar um aspecto específico deste que tem sido objeto de reconhecimento por parte da musicologia recente, isto é, a importância de modelos europeus na música do compositor brasileiro; não como sinal de atraso ou falta de arrojo em termos de avanço rumo a uma música supostamente mais genuína em termos nacionais, mas em conformidade com suas convicções artísticas e num espírito de assimilação crítica da herança cultural europeia. Espírito crítico que era identificado pelo círculo intelectual germanista brasileiro como traço importante da cultura germânica e o qual pode ser identificado na atitude de Nepomuceno em termos de efetuar uma “seleção dos modelos europeus com que tomou contato, mais do que aceitar e adotar uma ou outra de tais matizes dogmatically e in toto” (VIDAL, 2011, p. 129). Tal atitude caracteriza a tendência cosmopolita da obra de Nepomuceno e inclui seu interesse pela cultura germânica, que se concretizou por meio do contato direto com fontes teóricas e musicais.<sup>47</sup> O que se extrai dessas constatações para o contexto específico do presente estudo é que a afinidade que Nepomuceno demonstrou ter com a cultura germânica, em

---

<sup>47</sup> Ibidem, p. 282.

momentos importantes de sua carreira, – em particular sua formação – é um dado que joga luz sobre a avaliação de um recorte de suas canções em português as quais, alinhadas com um modelo em certa medida deslocado do momento histórico do compositor, podem ser consideradas sob a perspectiva de certa singularidade no conjunto de sua obra. São canções que, ao se voltarem a um modelo ligado ao Romantismo em suas bases originais, desafiam, num primeiro momento, a sua avaliação no âmbito de uma obra influenciada por desenvolvimentos do Romantismo tardio e pelas vertentes progressistas de fim de século. Não obstante, o seu exame cuidadoso revela a presença de uma concepção artística que se realiza de modo profundo, manifestando-se nos diversos níveis da composição, ao mesmo tempo em que integra elementos de originalidade individual do compositor com uma expressão equilibrada de traços de identidade nacional. Por fim, deve-se ressaltar que a abordagem do presente trabalho não tem como objetivo diminuir a importância, sobre a obra de Nepomuceno, das vertentes musicais progressistas que terminariam por se tornar predominantes em sua obra. Pretende-se, sim, aprofundar a perspectiva segundo a qual cada fatia da obra multifacetada de Nepomuceno deve ser avaliada conforme os valores estéticos a que realmente se propunha, além de promover uma maior apreciação do seu valor duradouro.



## REFERÊNCIAS

- ACQUARONE, F. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1948. 358 p.
- ADERALDO, M. S. **Alberto Nepomuceno - O fundador da música nacional**. t. LXXVIII (1964): 153-159.
- AGAWU, K. **Music as discourse: semiotic adventures in romantic music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.
- ALMEIDA, R. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942.
- ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANDRADE, M de. **Música do Brasil**. Curitiba: Guaíra, 1941.
- APPLEGATE, C. How german is it? Nationalism and the idea of serious music in the Early Nineteenth Century. **19th-Century Music**, Oakland, v. 21, n. 3, primavera de 1998, páginas 274-296. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746825>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.
- ASSIS, M. de. **Poesias Completas**: Crisálidas, Falenas, Americanas e Ocidentais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- AUERBACH, B. Tiered Polyphony and Its Determinative Role in the Piano Music of Johannes Brahms. **Journal of Music Theory**, v. 52, nº 2 (Outono 2008), pp. 273-320. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40606886>. Acesso em: 27 jul. 2018.
- AZEVEDO, L. H. C. de. **A música brasileira e seus fundamentos**. Washington: União Panamericana, 1948.
- BAKER, N. K. The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 8, nº 2 (Dez. 1977), pp. 183-209. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/836886>. Acesso em: 6 de novembro de 2019.
- BÉHAGUE, G. **Music in Latin America: an introduction**. Nova Jérsei: Prentice-Hall, 1979.
- BELLMAN, J. Aus alten Märchen: The chivalric style of Schumann and Brahms. **The Journal of Musicology, University of California**, v. 13, n. 1, inverno de 1995, páginas 117-135. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/764054>. Acesso em: 16 de junho de 2018.



BORGHOFF, G.; CASTRO, L. M. de, org. **Canções Brasileiras**: Obras para Canto e Piano. Site do Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwDocsAtivos/CDCFC4C6FCFBAB43F83256DEF00620977?OpenDocument>. Acesso em: abril de 2018.

CADWALLADER, A.; GAGNÉ, D. **Analysis of tonal music**: a Schenkerian approach. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CAPLIN, W. E. **Classical Form**: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

CHANTLER, A. Revisiting E. T. A. Hoffmann's Musical Hermeneutics. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Croatian Musicological Society, Vol. 33, No. 1(Jun., 2002), pp. 3-30. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4149784>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

COELHO de SOUZA, R. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. **Em pauta**, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63-81, jul/dez 2006.

\_\_\_\_\_. **Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira**. *Música em Perspectiva* 3 (1): 33-53. 2010.

\_\_\_\_\_. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. **Em pauta**, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63-81, jul/dez 2006.

\_\_\_\_\_. *A Bar Form* nas canções de Nepomuceno. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Universidade Federal do Paraná, 2006.

\_\_\_\_\_. **Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira**. *Música em Perspectiva*, 3 (1): 33-53. 2010

\_\_\_\_\_. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da *Sinfonia em sol menor* de Nepomuceno. In: Ilza Nogueira. **Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática**. Salvador: UFBA, 2017. P. 221-242.

CORRÊA, S. A. **Alberto Nepomuceno**: Catálogo Geral. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

CORRÊA DO LAGO, M. A. **O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reller Editora, 2010.

CHRISTENSEN, T. Ed. **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DISCINI, I. C. L.; PETER DIETRICH, N. “Hei de amar-te até morrer!”: apontamentos sobre a modinha. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 2, n. 2, dezembro de 2004.

DICKENSHEETS, J. The topical vocabulary of the nineteenth century. **Journal of Musicological Research**, v. 31 (2012), pp. 97–137.

DUDEQUE, N. **Aspectos do ensino acadêmico na Berlim do séc. XIX no primeiro movimento do quarteto no 3 de Alberto Nepomuceno**. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR. Curitiba: Editora DeArtes, 2004.

FERRIS, D. **Schumann’s Eichendorff *Liederkreis* and the genre of the romantic cycle**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.

FEURZEIG, L. **Schubert’s Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism**. Burlington: Ashgate, 2014.

FORTE, A.; GAGNÉ, D. **Introduction to Schenkerian analysis**. New York: W. W. Norton, 1982.

GRAMIT, D. Orientalism and the Lied: Schubert's "Du liebst mich nicht". **19th-Century Music**, v. 27, n° 2 (outono 2003), pp. 97-115. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2003.27.2.97>. Acesso em: 29 mar. 2017.

GRAY, Walter. The Classical Nature of Schubert's Lieder. **The Musical Quarterly**, Vol. 57, No. 1, Janeiro de 1971, pp. 62-72. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/740870>. Acesso em: 10 out. 2018.

GERLING, C. C.; BARROS, G. S. de. Considerações acerca de um glossário de termos schenkerianos. In: Ilza Nogueira. **Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática**. Salvador: UFBA, 2017. P. 185-189.

GERLING, C. C.; BARROS, G. S. de. **Glossário Schenkeriano**. Em fase de elaboração.

GLOEDEN, A. I. **Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música**. 129 p. Dissertação de Mestrado em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GOLDBERG, L. G. **Um garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil**. Tese de doutorado – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GUSDORF, G. **Le savoir romantique de la nature**. Paris: Les Éditions Payot, 1985.

GUSDORF, G. **Les origines de l’herméneutique**. Paris: Les Éditions Payot, 1988.

HALL, M. M. Schlegel’s romantization of music. **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 42, No. 3 (primavera, 2009), pp. 413-429. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40264220>. Acesso em: 20 jul. 2018.

HUGON, E. **Os princípios da filosofia de São Tomás de Aquino**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

JACKSON, K. D. **Chinese Lyre**: The Reception of the Classical Chinese Poetry in Brazil. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 82–90, 2016.

JOAQUIM Manoel da Câmara. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/compositores/joaquim-manoel-da-camara>. Acesso em 4 de julho de 2018.

KATZ, A. **Challenge to tradition: a new concept of tonality**. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

KIEFER, B. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

\_\_\_\_\_. **A Modinha e o Lundú**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. **Music Analysis**, vol. 10, n° ½ (março-julho de 1991), p. 3-72). Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0262-5245%28199103%2F07%2910%3A1%2F2%3C3%3ATANPOM%3E2.0.CO%3B2-X>

KRAVITT, E. F. The Lied in 19th-century concert life. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 18, No. 2, (Verão de 1965), pp.207-218. Disponível em: <HTTP://www.jstor.org/stable/830684>. Acesso em: 29 de março de 2017.

LEWIN, D. **Studies in music with text**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

LOGES, N. How to make a ‘Volkslied’: early models in the songs of Johannes Brahms. **Music & Letters**, v. 93, n. 3, agosto 2012, p. 316-349. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41684197>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

MALIN, Y. **Songs in Motion**: Rythm and Meter in the German Lied. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

MARIZ, V. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MEYER, L. B. **Style and music**: theory, history, and ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MIRKA, D. (Ed.). **The Oxford handbook of topic theory**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, R. **Linguistics and semiotics in music**. Chur: Harwood Academic Publishers, 1992.

NEPOMUCENO, A. **Canções para voz e piano**. Dante Pignatari (Ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Modinha**. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. Acesso em: Nov. 2017.

PAHLEN, K. **Nova história universal da música**. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PANKHURST, T. **A Schenker guide**. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis. London: Routledge, 2008.

PEREIRA, A. R. **Música, Sociedade e Política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIGNATARI, D. **Canto da Língua**: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção Brasileira. 151 p. Tese de Doutorado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PLANTINGA, L. **Romantic music: a history of musical style in nineteenth-century europe**. Nova Iorque: W.W. Norton and Company, 1984.

RAMOS, P. E. da S. **Do Barroco ao Modernismo**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RATNER, L. G. **Classic music**: expression, form and style. Nova Iorque: Schirmer, 1980.

ROSAND, E. The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. **The Musical Quarterly**, v. 65 n° 3, Jul. 1979, pp. 346-359. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/741489>. Acesso em: 4 set. 2018.

ROSEN, C. The Romantic Generation. Cambridge: Harvard University Press, 2003.  
\_\_\_\_\_. **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SADIE, S. (Ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALZER, F.; SCHACHTER, C. **Counterpoint in Composition**. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1989.

STEIN, D.; SPILLMAN, R. **Poetry Into Song**. Performance and Analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

SUBOTNIK, R. R. Tonality, Autonomy and Competence in Post-Classical Music. **Critical Inquiry**, v. 6, n° 1, outono de 1979, p. 153-163. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343093>. Acesso em: 20 jul. 2018.

TADDEI, R. de C. Alberto Nepomuceno, **Artémis**: um Estudo de Análise Neorriemanniana. 188 p. Tese de Doutorado em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TANK, N. de C. **Minhas pobres canções**: Antônio Carlos Gomes. São Paulo: Algor Editora, 2006.

TEIXEIRA, T. P. **A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864-1920)**: estilo e intertextualidade. 445 p. Tese de Doutorado em Música – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

VAILLANCOURT, M. Brahms and the historical sublime. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 46, nº 1, junho de 2015, pp. 73-94. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24327328>. Acesso em: 12 de junho de 2018.

VEIGA, M. O estudo da modinha brasileira. **Revista de Música Latinoamericana**, v. 19, n. 1, primavera 1998, p. 47-91. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/780255>. Acesso em: 1 de junho de 2018.

VERMES, M. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. **Revista Eletrônica de musicologia**, Curitiba, vol. 8, dezembro de 2004.

VIDAL, J. V. **Formação germânica de Alberto Nepomuceno**: estudos sobre recepção e intertextualidade. 362 p. Tese de Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

WALKER, T. Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History. **Journal of the American Musicological Society**, v. 21, nº 3 (Outono, 1968), pp.300-320. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830537>. Acesso em: 4 set. 2018.

YATES, F. A. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

YOUENS, S. Retracing a Winter Journey: Reflections on Schubert's "Winterreise". **19th-Century Music**, v. 9, nº 2 (Outono, 1985), pp. 128-135. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/746578>. Acesso em: 20 jul. 2018.

## ANEXOS

## ORA DIZE-ME A VERDADE, OP. 12 Nº1

*à Exma. Sra. D. Olívia Cunha*

## Ora dize-me a verdade

(João de Deus)

Op. 12, nº 1

Devagar e com tristeza

Canto

Piano

*p*



3

7

*p* o canto muito ligado

O - ra di - ze - me, a ver - da - de: tu já

*rall. a tempo p*

10

sen - tis - te por mim u - ma som - bra de sau - da - de, de a - mor, de ci - ú - me, en -

13

fim u - ma im - pres - são que in - di - cas - se ha - ver em teu co - ra - ção fi - bra,

15

cor - da que vi - bras - se à mi - nha re - cor - da - ção? Pa - re - ce

*ligando sempre cresc.*



18 *cresc.*

mas o con - trá - ri - o, sim, o que de - vo su - por:

*cresc.* *p*

21 *p*

é de - ser - to e so - li - tá - ri - o o teu co - ra -

25

ção de a - mor. Não

*p*

28

di - go por ou - tro; in - ve - jo tal - vez a sor - te de al -

31

guém, mas o que eu sei, o que eu ve - jo, é que me não

*dolorosamente*

The musical score consists of two systems. The first system (measures 28-30) shows a vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 31-33) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The tempo/mood marking 'dolorosamente' is above measure 31.

34

que - res bem.

*rall.*

The musical score consists of two systems. The first system (measures 34-35) shows a vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 36-37) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The tempo/mood marking 'rall.' is below measure 35.

## AMO-TE MUITO, OP. 12 Nº 2

**Amo-te muito**  
(João de Deus)

Op. 12, nº 2

Com muita paixão *p*

Canto

Piano

*p*

Eu não te pos - so a ti di - zer mais

na - da, Se não es - ta pa - la - vra já sem for - ça,

5

A for - ça d'em - pre - ga - da... Mas eu tí - mi - da cor - ça, E mi - nha a -

*cresc.*

8

ma - da! Pom - bai - no - cen - te, Tão lon - ge, e tão pre -

*p*

*cresc.*

11

sen - te! Di - go, a - a

*p*

*sf*

*p*



13

*cresc.*

ti com quan - ta for - ça mais, Mais pu - ro in - tui - to, e mais ra - zão!



16

*cresc.*

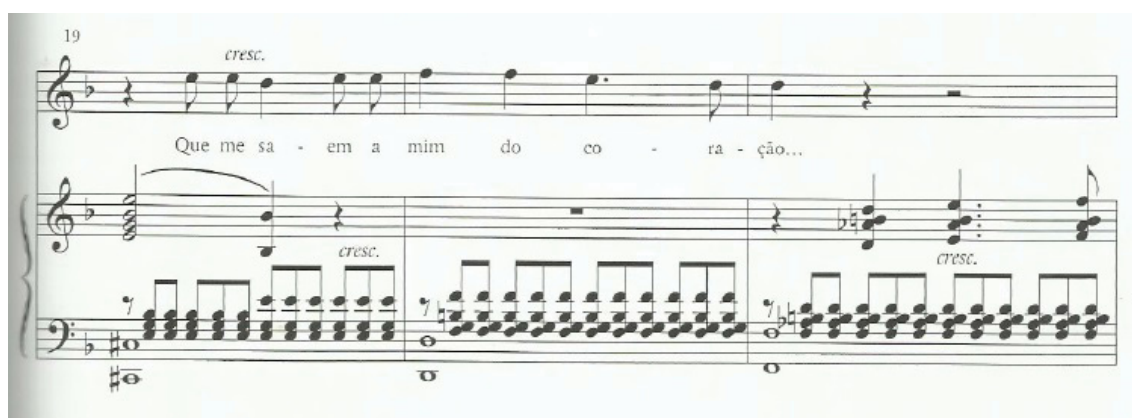
Es - tas pa - la - vras... as sí - la - bas são ais



19

*cresc.*

Que me sa - em a mim do co - ra - ção...



22

*f* *cresc.*

A - mo - te mui - to! mui - to!

*f* *cresc.* *ff*

24

A - mo - te mui - to! mui - to!

*sf*

27

*cresc.* *precipitando*

30

1. *p* Eu não te

2.

*ff p* *ff* *sf* *sf*

Paris, 1894

*MATER DOLOROSA*, OP. 14 Nº 1

à Exma. Sra. D. Camilla da Conceição

**Mater dolorosa**

(Gonçalves Crespo)

Op. 14, nº 1

Devagar, com tristeza e ligando o canto

Canto *p*

Quan - do se fez ao lar - go, a na - ve, es - cu - ra Na

Piano *p* sem destacar o acompanhamento

3

prai - a es - ta mu - lher fi - cou cho - ran - do, No do - lo - ro - so, as -

6

pec - to fi - gu - ran - do A la - cri - mo - sa, es - tá - tua da, a - mar - gu - ra.

9

*p* Dos céus a cur - va e - ra tran - qüi - la e pu - ra; das ge - men - tes al -



12

ci - o - nes o ban - do vi - a - se ao lon - ge, em cír - cu - los, vo - an - do dos

15

ma - res so - bre a cé - ru - la pla - nu - ra. Nas on - das se a - tu -

18

fa - ra o sol ra - di - o - so, e a lu - a su - ce - de - ra, as - tro ma - vi -

21

*cresc.* *f* *apress.*

o - so, de al - vor ba - nhan - do as al - can-tis das

24

fra - gas. E a - que - la po - bre mãe não dan - do con - ta

*al tempo* *dim.*

27

que o sol mor - re - ra, e que o lu - ar des - pon - ta, a vis - ta

30

em - be - be na am - pli - dão das

33

*pp* va - gas. *pp* *retardando*

## TU ÉS O SOL!, OP. 14 Nº 2

ao meu amigo João Lopes  
**Tu és o sol!**

(Juvenal Galeno)

Op. 14, nº 2

Com muito entusiasmo (*pouco a pouco cresc. até o ff*)

Canto

Tu és o sol! Das re - gi - ões e -

Facilidade

*p* *simile*

Piano

*p* (*pouco a pouco cresc. até o ff*)

2

té - re-as à ter - ra en - vi - as tu - a luz be-



4

né - fi - ca, e seu ca - lor é teu a - mor... seus lin - dos

*cresc.*

6

rai - os, teus o - lha - res ví - vi - dos e teu sor -

*8va - 1*

8

rir, o seu ful - gir, de ver - nais

*ff*

8va-----, 8va-----, 8va-----, 8va-----,

*ff*

10

al - vas, en - tre a den - sa né - vo - a;

8va-----,

*dim.*

12

e eu, no pá - ra - mo, plan - ta ge - la - da,

*p*

14

*cresc.*

tris - te, mi - sér - ri - ma, a - ban - do - na - da!

*cresc.*

16

Quan - do rai - as - te, tu me sal - vas - te,

18

a vi - da des - te - me a - for - tu - na - da.



21

E, pois em êx - ta - se, qual gi - ras -

23

sol, pra ver - te vol - vo - me des - de o ar - re -

25

bol... Que és o meu di - a, mi - nha, a - le - gri - a, sou plan - ta

28

*f* > > (pouco a pouco cresc. até o *ff*)

gé - li - da... Tu és o sol! Das re - gi - ões e -



30

té - re - as à ter - ra en - vi - as tu - a luz be -



32

né - fi - ca, e seu ca - lor é teu a - mor... seus lin - dos

*cresc.*

34

rai - os, teus - o - lha - res ví - vi - dos e teu sor -

36

rir, o seu ful - gir, de ver - nais al - vas, en - tre a den - sa

*ff*



38

*ff*

né - vo - a, tu és o sol!

*ff*

40

*ten.* *ten.*

*8va* *ten.* *ten.* *rall.* *fff* *sf* *sf*

*sf*

## MEDROSO DE AMOR, OP. 17 Nº 1

*a Leopoldo Noronha*  
**Medroso de amor**

(Juvenal Galleno)

Op. 17, nº 1

**Presto** (♩ = 92) *com insistência e ternura* **p**

Canto

Mo - re - ni - nha!

Piano

**p**

4

não sor - ri - as com mei - gui - ce... com ter - nu - ra... não sor -

**f**

*prec.*

8

ri - as com mei - gui - ce... Es - te ri - so de can - du - ra não des - fo - lhes...

**f** **p**

12

não sor-ri - as, que eu te-nho me - do de a - mo-res que só tra-zem des-ven - tu - ras.

*p* *cresc.* *f* *cresc.*

16

Mo - re - ni - nha! não me fi - tes co - mo, a -

*p* *p* *p* *p*

20

go - ra, a - pai - xo - na - da, não me fi - tes co - mo, a - go - ra,

*p* *p* *p* *p*

24

Mo-re-ni-nha, es-te o-lhar to-da en-le - va - da, não des-pren-das... Não me fi - tes,

28

pois as-sim der-ra-mas fo-go em mi-nha al-ma re-ge - la - da.

*f* *p* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

32

Mo - re - ni - nha! Mo - re - ni - nha, vai-te em - bo - ra... com teus en -

*p*



36

can - tos mal-tra - tas... Mo-re - ni-nha, vai-te,em-bo - ra...

*cresc.* *f*

40

Eu fui már-tir das in - gra - tas quan-do,a-mei... oh, vai-te,em-bo-ra! Ho - je fu-jo das mu-

*p* *cresc.*

44

lhe-res, pois fui már-tir das in - gra - tas...

*f* *cresc. muito* *pp*

## MADRIGAL, OP. 17 Nº 2

a Delgado de Carvalho  
**Madrigal**  
 (Luís Guimarães Filho)

Op. 17, nº 2

Com faceirice  $\text{♩} = 92$

Canto

Piano

*p*

5 *recitando com vivacidade*

Por-que é que di-zes, meu gen-til te-sou-ro, que to-da a vi-da há de des-cre-er do a-

9 *p*

mor? Oh! que pe-ca-do! Que pe-ca-do de ou-ro! fa-lar no pó-lo à beira do E-qua-dor!

14 *com menos moto* ( $\text{♩} = 92$ )

*p*

Di - zes que tens o co - ra - ção de - ser - to... Dos ho - mens to - dos sem pie - da - de

18 *apressando e insistindo*

zom - bas... To - ma sen -

22 *Largamente* *f* *depressa*

ti - do, to - ma sen - ti - do, to - ma sen - ti - do que, o mi - lha - fre, es -

27 *rallent.*

per - to quan-do tem fo-me,a-ti-ra,o la - çõ,às pom - bas!

*f* *largamente* *cresc.*

31 *calmamente*

Nos teus bons o - lhos que são ne - gras

*p* *cresc.*

35 *cresc.*

i - lhas, ou-ve-se,um can - to de,a-mo-ro-sas ro - las... Que va - lem, pois, as fal - sas ma - ra -

*p*

39

vi - lhas des - sa, a - do - rá - vel bo - ca de pa - pou - las? Quan -

42

do che - gar o tro - va - dor ce - les - te, Prin - ci - pe A - zul dos teus a - zuis de -

*p* *cresc.*

46

se - jos, eu hei de ver to - do es - se ge - lo, a - gres - te num ru - bro, or -

*p*

49 *cresc.* *ten.* **Tempo I**

va - lho des - fa - zer - se em bei - jos!

53 *recitando com vivacidade* ***p***

Por que re - pe - tes, meu gen - til te - sou - ro, que a vi - da i -

57

tei - ra, has de des - cer - do a - mor? Oh! que pe - ca - do! Que pe - ca - do de ou - ro! fa - lar no



61

Pó-lo,ã bei-ra do, E-qua - dor!

*brincando*

*p*

*precipitando*

CORAÇÃO TRISTE, OP. 18 Nº 1

*à Miss Racy King*

**Coração triste**

(Machado de Assis)

Op. 18, nº 1

Lentamente (♩ = 80)

*p*

Canto

No ar - vo - re - do sus -

Piano

*p*



4

sur - ra o ven - da - val do, ou - to - nó,

7

dei - ra, as fo - lhas à ter - ra on - de não há flo -

*mf*

10

rir e eu con - tem - plo sem pe - na es - se

*p*

13

três - te a - ban - do - no; só eu as vi nas -

16

cer, ve - jo as só eu ca - ir.

*dim.*

20 Um pouco mais animado

*p*

Co - mo a es - cu - ra mon - ta - nha, es - gui - a e pa - vo -

*p* *cresc.*

23

ro - sa faz, quan-do, o sol des - cam - ba, o va - le, e noi - te -

27

cer. A mon - ta - nha da al - ma, à tris - te - za, a - mo -

31

ro - sa, tam - bém de - i - gno - ta som - bra en - che to - do, o meu

*cresc.*

35

ser, en - che to - do, o meu ser, trans -

39 *Tempo I*

for - ma, o fri - o, in - ver - no a, á - gua, em pe - dra du - ra, mas

*p*

43

tor - na, a pe - dra, em á - gua um rai - o de ve - rão;

47

vem, ó sol, vem, as - su - me, o tro - no teu na, al -

*cresc. e string.*

51

tu - ra, vê se po - des fun -

*com tristeza*  
*p*

*f* *rall.* *pp*

55

dir o meu tris - te co - ra - ção.



## XÁCARA, OP. 20 Nº 1

a Henrique Corlho Neto

## Xácara

(Orlando Teixeira)

Op. 20, nº 1

Com moto tranqüilo e muita expressão

Canto

Piano

*p*

Do - na Al - va, mi - nha se - nho - ra, que

tan - to a - mor ins - pi - rais, hei de que - rer - vos em -

bo - ra, Do - na Al - va, não me quei - rais; pois o que - rer - vos a -

*cresc.*

12

go - ra eu pre - fi - ro, a tu - do, o mais, Do - na, Al - va, mi - nha se -

16

nho - ra, que tan - to, a - mor ins - pi - rais. Do -

20

na, Al - va, mi - nha se - nho - ra, do - na de ri - sos fa -



23 *cresc.*

tais, a - le - gre, gár - ru - la, mo - ra co - mo um ban - do de za -

27 *p*

gais nos vos - sos o - lhos a au - ro - ra; e, em tre - vas me mer - gu -

31 *cresc.*

lhais, Do - na Al - va, mi - nha se - nho - ra, do - na de ri - sos fa -

35

*p*

tais, Do - na, Al - va, mi - nha se - nho - ra, se -

39

nho - ra de o-lhos mor - tais, tan - to, es - ta, al-ma vos a - do - ra,

43

*p* *cresc.*

tan - to me de - sa - do - rais... Se - ja! Es - te a - mor não des - co - ra, mui - to, em -

*p* *cresc.*

47

bo - ra, o mal - di - gais, Do - na, Al - va, mi - nha se - nho - ra, se -

51

nho - ra de, o - lhos mor - tais. Ah! - - - - -

55

59

*p*

# CANÇÃO, OP. 30 Nº 2

## Canção

(Fontoura Xavier)

Op. 30, nº 2

Não muito depressa

Canto

Son - dai a ter - ra... no seu ven - tre, a -

Piano

*p*

4

1

3

3

flí - to re - vol - vei - lhe, o re - cón - di - to te - sou - ro; e en -

*p*

7

3

vol - to nas a - gru - ras do gra - ni - to en - con - tra - reis o

10

ou - ro.

*p*

*cresc.*

*f*

14

Son - dai o mar...

17

no seu pro - fun - do, ar - ca no a -

19

gi - ta - se, a ge - mer a va - ga qué - ru - la; e

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (14, 17, and 19). The vocal line is in the upper staff of each system, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part includes complex fingerings (e.g., 3, 6, 4, 1, 2, 3, 4, 6, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 5, 1, 4) and dynamic markings (p for piano, f for forte). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line.



21

fun - do, bem no fun - do do\_o - ce - a - no,

23

en - con - tra - reis a pé - ro - la.

*m. d.*

25

*(p)* *cresc.* *p*





27

*ff*

*rall.*

29 **Tranquilamente**

Son-dai - o céu... a noi - te, o so - bre - le - va de tre - va, es - pes - sa que não há rom - pê - la;

*pp*

33

e fun - do, bem no fun-do des-sa tre - va, en - con - tra-reis a es - tre - la.

37

*pp* *calando* *8va*

41 Com paixão

Son - dai - o co - ra - ção... no pa - ro - xis-mo ou no trans -

44

por - te, en - trai, mer - gu - lha - dor; e à to - na ou bem no

47

fun - do des - se\_a - bis - mo

49

en - con - tra - reis a dor,

*p* *cresc.*

51

en - con - tra

*p* *cresc.*

53

reis a dor.

*f* *ff*

# SEMPRE, OP. 32 Nº 1

## Sempre!

(Affonso Celso)

Op. 32, nº 1

*Apaixonadamente*

Canto

*f*

Sei que pen - sar em ti não de - vo, nem o teu

Piano

*mf* *cresc.*

no - me mur - mu - rar, que fa - ço mal, quan - do is - to es - cre - vo,

3

5

que, é cri - mi - no - so, o meu en - le - vo, que na - da mais pos - so, es - pe - rar;

8

10

*ff*

*p cresc.*



12

sei que de to-do in-di-fe-ren-te teu co-ra-

*mf*

14

ção tor-nou-se, a mim; sei que, é for-ço-so que me, au-

*p cresc.* *f*

16

sen-te, que nem se-quer te cum-pri-men-te se te, en-con-

*cresc.* *rit.*

18 *pouco menos* *p* Muito mais devagar

trar... Não é as-sim?! Sei... E me faz tão du-ra

*mf* *p*

21

sor-te pe-nas cru-éis. Mas tam-bém sei que tu-do ven-ce, que é tão for-te (di-lo, o E-van-

*cresc.*

24

ge-lho) quan-to a mor-te is-to que sin-to, e sen-ti-rei.

*dim. e rallent.*



27 Menos

Du-rou a - pe - nas um ins - tan - te nos - sa lou - cu - ra, mas foi tal que, co - mo um á - ci - do cor -

30

tan - te, na al - ma gra - vou - me, pe - ne - tran - te, um pro - fun - dis - si - mo si - nal.

35

Oh! a cer - te - za me cons - ter - na de que ja - mais se - rei fe - liz! Ja - mais!

38

Só a sau-da-de me go-ver-na... Guar-do de ti lem-bran-ça, e -

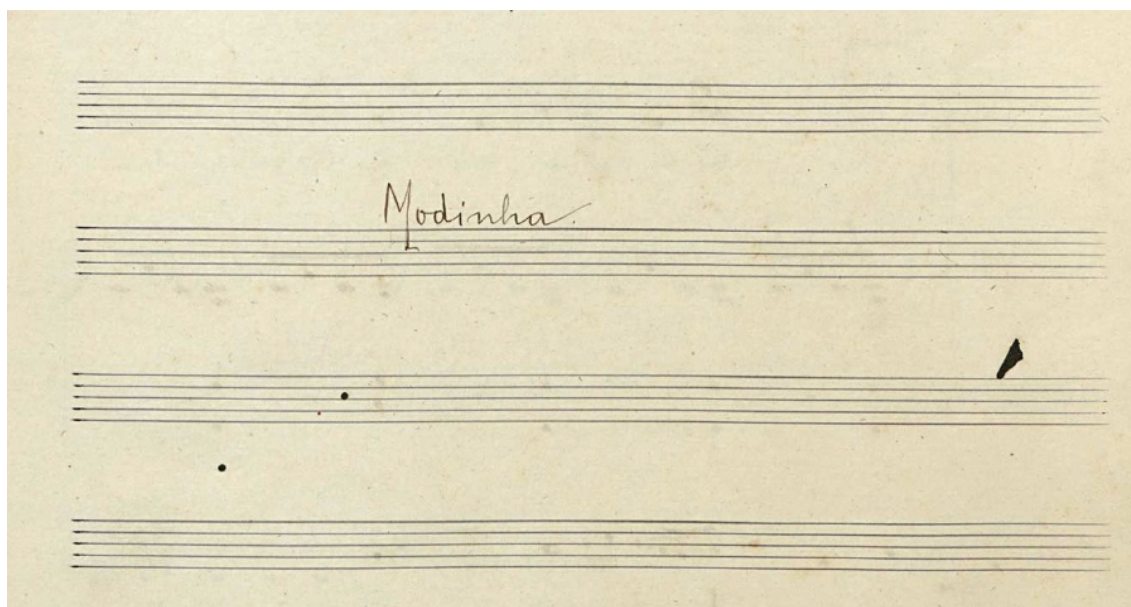
41

ter-na nes-sa, in-de-lê-vel ci-ca-triz.

*ritard.*

*dim.* *pp*

## MODINHA



Handwritten musical score for the piece "Modinha". The tempo marking "Andante" is written on the left. The lyrics are written below the melody. The score consists of four staves. The first staff contains the tempo marking and the lyrics. The second staff contains the melody. The third staff contains the piano accompaniment. The fourth staff contains the piano accompaniment. The word "Fin." is written below the piano accompaniment.

Musica attribuida por minha Mãe á minha avó,  
D. Emilia Raposo de Mello e Oliveira.  
Alb. Nepomuceno

Andante.

Põe na vi-ta - de, fi - lha que ai - da,

Fin.

de tua vi-da To-do pri-mor. Não des a sor-te

Tudo perece:  
 Murcha a belleza,  
 Foge a riqueza,  
 Esfria o amor;  
 Mas a virtude  
 Fugiu da sorte,  
 Até da morte  
 Disfarça o horror.

Brilha a virtude  
 Na vida pura  
 Qual na espessura  
 Do lírio a cor.

Cultiva attenta,  
 Filha mimosa,  
 Sempre riciosa  
 Tão Linda flor.

Visconde da Pedra Branca.